

**Uma leitura de *Lisboa em Camisa*:
a comédia humana de Gervásio Lobato**

Ricardo Manuel Pereira Esperanço

**Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses**

Fevereiro, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Rui Zink.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de Fevereiro de 2013

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de Fevereiro de 2013

*A quem, de facto, vê na literatura um desejo e
uma vontade inexprimível de ser e querer.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmã e restantes familiares;
ao Professor João Alves Dias pelo desafio lançado, ao meu orientador Professor Rui Zink que aceitou caminhar comigo nesta Lisboa de Gervásio, respondendo ao meu desafio de fazer uma leitura diferente;
aos poucos (mas bons) amigos que acompanharam o processo de elaboração da dissertação.

uma luz que beija
as calçadas escorregadias
um trambolhão um percalço
e os risos das crianças
jogam à bola naqueles becos
pitorescos de pedras soltas
e ruas íngremes que lançam o olhar
até ao céu límpido de uma luz
que obriga a fechar os olhos.

as muralhas fitam
os descoloridos telhados
pelo tempo
e os pombos a praga
ora debicam ora levantam vôo
e esquecem os turistas
deliciados com os jogos
de luz
das fachadas oitocentistas
de azulejo liso e estampilhado.

a luz essa é uma carícia
de saudade da história
que percorre os miradouros
recorda o adeus de tantos homens
a tantas famílias que aí votaram
um amor incondicional.

será esta a estória de lisboa?

Uma leitura de *Lisboa em Camisa*: a comédia humana de Gervásio Lobato

Ricardo Manuel Pereira Esperanço

RESUMO

Gervásio Lobato é hoje, como tantos outros, um escritor esquecido mas conhecidíssimo no seu tempo, tal como a obra que este trabalho propõe relevar. *Lisboa em Camisa* foi um acontecimento para a comédia portuguesa de oitocentos, uma novela que explorou o lado humorístico da vida humana.

Gervásio Lobato descreve o dia-a-dia de uma franja da pequena burguesia que habitava a capital. Lisboa é o espaço fundamental de todas as tramas gervasianas: uma cidade que se move como as personagens, que as incorpora e transmite características do que ela própria é.

Este trabalho procura reler Gervásio Lobato e a sua *Lisboa em Camisa*, não descurando dois pontos essenciais para entender a obra do autor: o teatro e o jornalismo.

A comédia humana teve de facto nos palcos e nos jornais da época o veículo fundamental para se tornar conhecida. O resultado foi uma bem humorada *Lisboa em Camisa* que ainda hoje nos faz sorrir.

PALAVRAS-CHAVE: Gervásio Lobato, *Lisboa em Camisa*, Lisboa, jornalismo, teatro

ABSTRACT

Like so many writers of his time, Gervásio Lobato is nowadays a forgotten writer, but he and his work were, nonetheless, widely known in his lifetime as this study aims at foregrounding. *Lisboa em Camisa* was a cornerstone event in Portuguese comedy of the 1800s, a story which explored the humorous side of human life.

Gervásio Lobato provides his readers with a detailed, day-by-day account of the lives of a small group of characters belonging to the lower middle-class inhabiting the capital of Portugal. Lisbon is, thus, the main setting for all of Lobato's plots, a city on the go, just like its characters, engulfing them within while rendering characteristics of what it actually is.

This study aims at rereading Gervásio Lobato and his work, *Lisboa em Camisa*, while taking into account two fundamental issues for a better understanding of this author's work, namely theater and journalism.

Human comedy looked, in fact, to the stages and the newspapers of the time as the best means through which it could become known. The result was a humorous *Lisboa em Camisa*, which still makes us smile today.

KEYWORDS: Gervásio Lobato, *Lisboa em Camisa*, Lisbon, journalism, drama

Índice

Introdução	1
1. Uma leitura de Gervásio Lobato	5
2. Lisboa no contexto literário de oitocentos	11
2.1. Lisboa, musa literária das obras de Gervásio Lobato.....	12
2.2. A Lisboa de oitocentos (onde Gervásio viveu).....	15
3. O teatro oitocentista em Lisboa	20
3.1. O teatro português, no dealbar do Portugal liberal.....	21
3.2. O parecer dos estudiosos e os “géneros menores” na dramaturgia	24
3.3. Gervásio Lobato: o comediógrafo e o teatro	27
3.4. A Lisboa dos teatros públicos e privados	29
4. O jornalismo no século XIX. A época do folhetim	36
4.1. O folhetim: aparecimento.....	38
4.2. O folhetim: o caso português	41
4.3. Os leitores dos folhetins	45
4.4. O folhetim: <i>Lisboa em Camisa</i>	46
4.5. Sinopse de <i>Lisboa em Camisa</i>	50
5. A ficção da sociedade ou a representação do real?	52
5.1. A personagem: definição e caracterização	53
5.1.1. As personagens de <i>Lisboa em Camisa</i> : apresentação.....	55
5.1.2. Problemas de fixação e de edição na obra: recurso às personagens.....	70
5.2. A sociedade de Lisboa de oitocentos.....	72
5.2.1. Os burgueses: o surgir de uma classe social?.....	77
5.2.2. A cultura e os valores dos burgueses. Os papéis sociais da mulher e do homem.....	79
5.2.3. A sociedade não pertencente ao mundo aristocrático e burguês.....	85
5.3. Os espaços sociais condicionantes dos géneros sociais em <i>Lisboa em Camisa</i> ..	88
Conclusão.....	100
Bibliografia	104
Anexos	112

Introdução

Literature must always be interesting; it must always have a structure and an aesthetic purpose, a total coherence and effect. It must, of course, stand in recognizable relation to life, but the relations are very various: the life can be heightened or burlesqued or antithesized; it is in any case a selection, of a specifically purposive sort, from life.
(WELLEK; WARREN, 1977: 212)

A partir do século XVIII, mas em crescendo no século seguinte, a teoria e crítica literárias têm prestado uma maior atenção ao romance do que até então. Fenómeno recente comparativamente ao género poético, que goza de um estatuto na História fruto da quantidade e qualidade produzida, o romance havia sido relegado para a literatura de consumo e considerado mero prazer (*amusement*).

Obras clássicas, *Eneida*, *Odisseia*, ou humanistas, *Os Lusíadas*, *A Divina Comédia*, entraram na cultura literária comum como exemplos de grandes poemas épicos. Por sua vez, os romances ganharam fama, em primeiro lugar, pela atracção que fomentaram no público leitor e só depois pela (suposta) qualidade reiterada pela crítica literária.

As grandes obras de literatura são-no de facto pela sua universalidade mas também porque problematizaram o seu tempo. De forma mais ou menos clara, as leituras contextuais de qualquer obra traduzem as múltiplas relações que se estabelecem [autor-obra/ obra-leitor/ autor-leitor] e que criam mundos, afectando a percepção da realidade.

Centrado o estudo na obra *Lisboa em Camisa*, como se pode conhecer um autor por apenas uma obra? Esta questão permite-nos equacionar outra: é lícito fazer um estudo tomando apenas um objecto preciso, deixando de lado outros (neste caso toda uma obra)? A bem da verdade, é o conjunto de títulos escritos por Gervásio Lobato que dá um colorido e perspectiva o tema que me proponho. Desse *corpus* não tenho em conta as peças teatrais mas apenas algumas novelas que compõem a *opera omnia* gervasiana.

A opção recaiu em *Lisboa em Camisa* devido a dois factos: foi o primeiro romance do autor que li e desde logo se tornou um desafio permanente. O interesse pelas restantes novelas surge de forma natural da pesquisa e da necessidade de recolher

informação sobre o autor, a escrita e as fórmulas/temas adoptadas por ele. A escolha incerta (e a medo) depressa se tornou clara por ser a obra mais conhecida dos leitores estudiosos da temática “Lisboa”. Aliás, é um facto que Gervásio Lobato é um nome incontornável ligado à capital em finais de oitocentos. Basta atender às inúmeras crónicas e outras contribuições nos mais variados periódicos, assunto que será alvo de atenção no quarto capítulo. Outro motivo para esta opção foi cingir o objecto de trabalho. O tema de Lisboa e das personagens de *Lisboa em Camisa* pareceu-me por si só significativo para uma abordagem de uma única obra. De outra forma, e tomando mais títulos do autor, arriscaria a multiplicação na descrição de espaços e a necessidade de releitura do processo gradual de caracterização de personagens (que se constata na evolução dos escritos de Gervásio).

A edição a que recorro é a 11^a., datada de 1923. Apresenta diferenças relativamente a outras edições. Ilustrada por Pedro Guedes, difere das duas primeiras por estas não terem ilustrações. Igualmente é diferente da 3^a por esta conter desenhos de Celso Hermínio. As ilustrações de Pedro Guedes apresentam alguns problemas que serão focados no quinto capítulo.

A escrita de Gervásio Lobato não prima pela estética sofrida de um Garrett (1799-1854) nem pela ironia burilada de Eça (1845-1900), mas tem um humor natural e fluido, fruto de vinte anos de publicações e de intenso trabalho (comprovado pela enorme produção – cf. Apêndices A, B, C e D), elogiado pelos seus pares.

A questão que se coloca é: por que razão homens como Gervásio Lobato¹ foram esquecidos no contexto académico? Que motivos, senão a apreciação crítica subsequente à vida temporal do autor, levaram a afastar certos escritores da vida cultural e literária portuguesa?

Não se pretende fazer um trabalho de história da cultura portuguesa, embora alguns subcapítulos apontem para um estudo da sociedade portuguesa oitocentista, mas o recurso à cultura ajuda a contextualizar elementos essenciais para o estudo literário.

Este trabalho comporta duas grandes áreas. Na primeira tenta-se enquadrar Gervásio em Lisboa, centrando-o, de seguida, nos domínios que moldaram a sua vida: o teatro e o jornalismo. É deste mundo do periodismo que resulta a obra em estudo. Na

¹Tanto quanto sabemos.

segunda “grande” parte, através das personagens, *Lisboa em Camisa* é colocada a nu.

Sendo facilmente perceptíveis para o leitor, estes dois blocos não podem ser transpostos no aspecto formal do trabalho uma vez que seria impróprio desligar o subcapítulo que dedico ao folhetim *Lisboa em Camisa* de todo o restante relativo ao tema do jornalismo. Assim, a segunda parte, que rapidamente se identifica na sua totalidade com a análise da obra em questão, precisa deste subcapítulo para ter força metodológica e crítica. A compartimentação em duas partes forçava o conteúdo e, deste modo, a via a seguir é mesmo apresentar o trabalho em cinco capítulos interligados entre si.

Houve necessidade a dada altura de introduzir um primeiro capítulo como chave de leitura de Gervásio Lobato. Uma chave que permitisse abrir o olhar do leitor ao meu olhar como estudioso não só de *Lisboa em Camisa* mas das outras novelas.

O segundo capítulo é sobre Lisboa; essa cidade pano de fundo de tantas novelas trágicas e amores incendiados, de mistérios por resolver e de comportamentos expostos ao riso dos demais. É essa Lisboa de Gervásio Lobato, vista à lupa pela técnica do cómico, que introduz o tema da dissertação e evoca lugares. Lugares desaparecidos, com cambiantes, lugares que se tornam imprescindíveis para a leitura desta *Lisboa em Camisa*. É apresentar a diferença da Lisboa física daquela construída literariamente. Relida e reescrita por tantos, Lisboa assume o espaço onde decorre a maior parte da acção da *opera* gervasiana mas assume também o papel de agente, dotada de movimento e de rotineiros costumes. Lisboa é um cardápio de figuras que se entrecruzam nas ruas da Baixa e aí desfilam a sua sensaboria ou beleza estonteante, os seus ridículos comportamentos e se destila nervosamente as intrigas comuns dos mortais.

O terceiro capítulo debruça-se sobre os teatros, sobre essa Lisboa dos espectáculos e de públicos variados, cada um a ocupar o seu espaço social na respectiva sala teatral. Entrar no mundo dos camarins e dos espaços detrás da cena é perceber um pouco mais da vida e arte de Gervásio, um comediógrafo de Lisboa que incendiou os teatros da capital pelo riso, sobretudo naquele espaço que veio a ser a sua casa: o Teatro Ginásio.

O teatro oitocentista é lembrado sobretudo pelo nome incontornável de Almeida Garrett e pela peça *Frei Luís de Sousa*. Contudo, não só da dramaturgia histórica se faz

o teatro português. O século XIX foi um século profícuo para o risível e para a comédia. André Brun (1881-1926) e D. João da Câmara (1852-1908), outros nomes para além de Gervásio Lobato, foram homens que marcaram as duas décadas finais do século e o início do século XX, procurando, no humor, alimentar as noites teatrais lisboetas. Com este último, Gervásio colaborou em algumas operetas.

No quarto capítulo, aborda-se o lado jornalístico de Gervásio Lobato, já que a sua obra não se cinge às inúmeras peças cómicas originais ou imitadas ou traduzidas, levadas a cena. Foi um homem votado ao jornalismo e ao folhetim, género em voga nos periódicos da época. Estes folhetins resultaram em alguns casos, como *Lisboa em Camisa*, numa edição, *a posteriori*, em livro. Onde nasceu o folhetim? Que evolução sofreu? Que tipo de leitores se deliciava com ele? São questões a ser respondidas. Este capítulo termina com a descrição formal do folhetim *Lisboa em Camisa*.

O quinto (e último) capítulo insere o leitor na obra e convida-o a descobri-la pelas personagens; encontrar uma Lisboa que as personagens vestem e se deixa descobrir a cada passo. Uma vez que já existe uma dissertação de Mestrado que versa sobre os diferentes tipos de cómico², de que modo se poderá inovar a leitura de uma novela tão conhecida e ao mesmo tempo tão esquecida?

É pelas personagens que o olhar da crítica tem oportunidade de desbravar novos elementos, de analisar, descrevendo e relendo, os comportamentos, os códigos sociais e os exageros intencionais do humor.

Que melhor maneira para provocar a *catarse* colectiva a não ser pelo riso ou, pelo menos, pelo sorriso? Ao invés de alimentar o pesaroso sentimento português (que o fado exacerba com mestria), o riso, o humor, o cómico, o risível, transformam as convencionais personagens estereotipadas em modelos mais prazerosos e de chacota, mas permitem, ao mesmo tempo, leituras concretas e descrições de um real que se satiriza com destreza.

A finalidade do trabalho é através do objecto literário em análise, ou seja, através das personagens da obra, reler uma Lisboa social, simultaneamente identificada como espaço físico, temporal e ficcional, escrita por Gervásio Lobato que o diferencia (ou não) de outros autores oitocentistas.

2 OLIVEIRA, Maria Luísa Rodrigues (1996). *Para uma construção do cómico em Lisboa em Camisa de Gervásio Lobato*. Lisboa: FCSH, policopiado, Tese de Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses.

1. Uma leitura de Gervásio Lobato

Não existe uma chave única de leitura possível quando se acerca a um autor para fazer uma análise centrada em determinado objecto, neste caso uma obra concreta. A pluralidade de opiniões pode ser um obstáculo a ter em conta quando ainda não há uma voz com autoridade para tirar conclusões sobre essa única ou possível chave de leitura.

No entanto, parece-me conveniente colmatar uma falha de compreensão da obra de Gervásio Lobato. Durante a pesquisa efectuada, *Lisboa em Camisa* surge de imediato como a obra mais conhecida do autor. É, certamente, um elemento contra e redutor face à extensa produção literária de Gervásio. Friso, desde já, que é nossa intenção lançar uma linha de leitura possível (admitindo que existem outras) para que o (pre)conceito com que se parte seja “derrubado” ou pelo menos minimizado.

Já que nem todos os escritores possuem a originalidade ou o desempenho literário para poderem ser aplaudidos pelo público literário (por vezes tão exigente), é minha intenção desvelar este autor esquecido de oitocentos, que não sendo brilhante marcou uma época e foi reconhecido pelo público. A verdade é que Gervásio Lobato levou consigo o aplauso dos públicos dos teatros e jornais com os quais colaborou e se empenhou. Para ele, ser escritor era mais um entre muitos ofícios remunerados, mas entregava-se a tudo (como testemunhos nos indiciam) com um bom humor desmedido. Será talvez esse o atributo que permanece e melhor descreve a obra. Um homem de sorriso fácil e cujo valor cómico emergia por qualquer detalhe. Por isso, é natural que mesmo as suas novelas policiais (lembrando um tímido Sir Arthur Conan Doyle) possuam um sentido do cómico que permite quebrar o ritmo da trama com esses apontamentos humorísticos, afastando-o dos escuros e negros romances de, por exemplo, Edgar Allan Poe. Talvez este se sentisse bem nas páginas mais sombrias da Lisboa suja, de ruelas escusas, decadentes, de *O Grande Circo* (1922, 3ª ed.)³, mas certamente não aprovaria o chiste, nem os trejeitos e labores cómicos das personagens que despontam a cada passo de forma a quebrar a história tão grotesca que ganha forma.

Estas cenas imaginárias provinham da mesma fonte que origina grande parte das obras literárias: a realidade, concretamente a realidade urbana da Lisboa do século XIX.

³ LOBATO, Gervásio (1922). *O Grande Circo*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 3ª ed.

Uma realidade vivida, apreendida *in loco*, mas lida pelos periódicos ansiosos de notícias. A descrição da vida do *high life* era uma das prováveis e recorridas formas de vender o jornal (ou mesmo o “romance” – que surgia nas páginas do jornal – e que transportava o leitor para mundos em que não vivia ou a que não tinha acesso); o crime foi outra faceta da vida quotidiana a explorar na literatura de oitocentos.

Se existe tentação de introduzir biografismo na leitura das obras de um autor, resulta fastidioso recordar a cada instante que vida e obra podem não coincidir; e se há estudiosos que frisam esta questão em demasia, temendo que se caia no extremismo de associar toda a ficção à realidade ficcionada, outros, ao invés, procuram o biografismo em cada pormenor da estória. Já Michel Foucault questionava: «o que é uma obra?» Esta questão levantava-se face a essa função da crítica mais interessada em fundamentos técnicos e estruturais: segundo uma tese corrente, a crítica «deve, sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitectura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas» (FOUCAULT, 2000: 37).

Mas onde está na obra o que chamamos de autor? Será que cedemos assim tanto na função da crítica e da análise literária se soubermos e trabalharmos sobre a vida do autor de determinada obra?

Estas cedências entre crítico e biógrafo (que desempenham a “terrível” tarefa de perscrutar vida e obra de um autor) podem assumir posições constrangedoras na análise que procuro (com alguma isenção) elaborar. Assim sendo, deseja-se o meio-termo que possa coexistir entre biografia e ficção literária. Tal como Jacinto do Prado Coelho, concordo que a análise «fica enriquecida por um modo de intertextualidade que nos situa entre (com) o “texto” da vida vivida e o texto da obra em que ela se transpõe ou configura» (COELHO, 1983: 28).

Como acontece a muitos outros escritores, Gervásio Lobato chega-nos hoje ao conhecimento por ter publicado um livro que gerações passaram de mão em mão, tal como havia sucedido com as tradicionais histórias orais. Tal facto condiciona qualquer visão da *opera omnia* em conjunto e/ou separada pelos temas mais variados. Um, já abordámos: o mistério contido no crime. Outro é aquele que caracteriza muito da produção de Gervásio: o humor e a comicidade.

Fruto de um “reinado nunca exercido” na sala do Teatro do Ginásio, a representação das comédias e farsas do autor teve tantos altos como baixos, havendo

dias de enchente e dias de desaire. Esta paixão pelo teatro, sobretudo pela comédia, foi alargada às novelas publicadas que em muito devem aos diálogos fluidos da linguagem dramática (técnica que ele dominava). Estes foram aplicados ao romance de modo vivaz, como o comprovam várias passagens, sobretudo os que surgem na segunda parte de *Lisboa em Camisa* (um exercício assaz inteligente de misturar as personagens ficcionadas do romance com as personagens ficcionadas por Mendes Leal na peça *Pedro*). Outras obras, como *A Comédia do Teatro*⁴, evidenciam esse gosto profundo pelo mundo da representação.

Contudo se «a comédia vive, na maior parte dos casos, de erros ou enganos que são humanos e possíveis, erros que *nós* poderíamos ter cometido» (DAWSON, 1970: 70), Gervásio foi um mestre em aproveitar a vida real para elaborar os humorísticos quadros da vida pequeno-burguesa que dão corpo a *Lisboa em Camisa*.

O problema em abordar esta *Lisboa em Camisa* ou outra obra do autor está nos conceitos que se usa para as descrever e que podem não corresponder na sua totalidade (ou mesmo não corresponder de todo) com o intuito do próprio na altura da concepção da escrita. Certamente que esta questão do biografismo e aquilo que se pode percepcionar da escrita não tem necessariamente que coincidir, como já brevemente foi reflectido. Não se deve submeter a obra de Gervásio às perspectivas da lógica da ironia (na sua totalidade) nem da sátira (vista de forma estrita). Eventualmente encontram-se elementos morais (como sucede no final de *Lisboa em Camisa* ou ainda em *O Grande Circo*, ou inclusive nas crónicas folhetinescas de *A Comédia de Lisboa*⁵), mas ressalva-se uma intenção não moralizante pela crítica mordaz, antes sim pelo cómico de situação e de carácter.

Quando Matthew Hodgart afirma que a sátira nasce da própria condição humana (o mundo é o objecto perfeito para a sátira e o riso e a indignação é o que caracteriza o olhar sobre aquele) e que «começa com uma postura mental de crítica e hostilidade, por um estado de irritação causada pelos exemplos imediatos do vício e da estupidez humanos (...)» (HODGART, 1969: 10), não posso basear a leitura da obra de Gervásio condicionado por esta ideia de que por detrás da escrita se esconda uma atitude inconformada e de confronto. Pelos relatos dos testemunhos de amigos e conhecidos de

⁴ LOBATO, Gervásio (1918). *A Comedia do Theatro*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 3ª ed.

⁵ LOBATO, Gervásio (1878). *A Comedia de Lisboa*. Porto: Livraria Internacional.

Gervásio (que chegaram até nós por outras vias)⁶, o que brota desta necessidade de escrita é o ensejo de colocar um sorriso no público do teatro ou no público-leitor, uma intenção de predispor o público a encarar a vida de forma humorística, sabendo dos seus defeitos e rindo-se deles. É uma forma de corrigir? É uma forma de satirizar sem magoar?

O ‘bom humor’ caracteriza-se pela forma subtil de gerar o riso (ou apenas o sorriso) sem ser agressivo nem grosseiramente indelicado. Impera a política do bom-tom que gera uma possibilidade de criticar e julgar sem escolher caras nem apontar o dedo de forma ostensiva. Todavia, já Eça afirmava que «o riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma de crítica» (*apud* MATOS, 1998: 71), sendo este capaz de descredibilizar uma instituição se acaso se desse ao ridículo e ao riso geral.

Parece, contudo, difícil colocar a comédia de Gervásio no género da sátira propriamente dita, se esta é apenas uma força motriz de potenciar o riso apenas e só pela crítica crua e dura. Mas não, não vejo a sátira de Gervásio como uma crítica mais ou menos violenta ou uma denúncia concreta recorrendo a certos artifícios literários, mas sim, enquanto género, uma forma de arte escrita para entreter (HODGART, 1969: 11). Se assim for descrita, a sátira é um elemento chave potencial de leitura para a obra de Gervásio.

A sátira é construída atendendo a variadas técnicas, entre as quais saliento a redução/rebaixamento e a mímica. Há, em Gervásio, as experiências “do mais alto e do mais baixo”, as tessituras hierárquicas comuns ao pensamento ocidental, sobretudo no que à condição social diz respeito. Porém, a técnica do rebaixamento é entendida como a «degradação ou desvalorização da vítima mediante o rebaixamento da sua estatura e dignidade» (HODGART, 1969: 115). Será esta forma de entendimento (degradação ou desvalorização do indivíduo) possível verificar-se se a própria personagem não tem consciência do seu próprio rebaixamento, a não ser da sua inferioridade social hierárquica, como sucede com Justino Soares?⁷ Ou será mais a figura do tolo que provém do mestre Gil Vicente e que, não tendo consciência do que é, é ridículo por si

⁶ Cf. FRIAS, César (1947). Prefácio. Gervásio Lobato. *Lisboa em Camisa*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 13ªed. ou ainda o texto de GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1948). Gervásio Lobato. *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*. org. João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Ática, vol.II, pp.225-236.

⁷ O patricarca da família Antunes da obra *Lisboa em Camisa*.

mesmo?

Por sua vez, a mímica é uma técnica que, embora presente de forma significativa na forma teatral, dificilmente é transposta para um romance. Contudo, e como já observámos, *Lisboa em Camisa* desdobra-se entre novela-folhetim e teatro. Atendendo a que o mundo ficcional de Gervásio pode muito bem ser o mundo real de Lisboa (alguns personagens que surgem nas novelas são transpostos da realidade para o elemento ficcional, envergando os mesmos nomes e as suas características peculiares: Júlio César Machado, Jayme Victor (colaborador de algumas novelas), Guerra Junqueiro, em *A Primeira Confessada*⁸), a mímica traduz uma forma de percepção da personagem facilmente reconhecida pelo público, distorcendo gestos inconscientes e tiques da pessoa em questão para provocar o esboçar de um sorriso ou mesmo o riso (pelo exagero da mímica). Deixemos a reflexão em aberto e debruçemo-nos sobre a ironia.

A noção de ironia encontra-se firmemente enraizada no senso comum e o sentido mais difundido é aquele que provém do uso retórico: a ironia é uma figura de linguagem que “diz o contrário do que se pensa”. Este conceito está intimamente ligado ao termo dissimulação.⁹ No entanto, outros autores reflectem sobre a ironia de forma menos convencional e criam outras definições que melhor convêm à sua maneira de pensar.

Vista como dissimulação, a ironia não tem lugar na obra de Gervásio. A visão realista e humorística da sociedade é exposta de forma ridícula mas sem qualquer ponta de véu, embora o título da obra nos evidencie um desvelar parcial, já que a camisa (a peça de roupa mais íntima – na Idade Média e progressivamente pela história, a camisa era o elemento que nunca se despia em nenhuma situação, mesmo para ir dormir) também destapa as várias máscaras que são colocadas socialmente – o traje era um elemento fundamental para se evidenciar a condição social de uma pessoa. Outras eventuais definições de ironia não foram tidas em conta para a leitura de *Lisboa em Camisa*.

Há uma conclusão que me parece fundamental em Hodgart e que resume a minha percepção: mesmo que a comédia utilize os mesmos recursos da sátira, estes são usados com um espírito diferente e com uma finalidade distinta. «A esfera habitual da comédia está situada entre a ficção romanesca por um pólo e a descrição realista da vida

⁸ LOBATO, Gervásio (1918). *A Primeira Confessada*. Lisboa: Portugália Editora, 2ªed.

⁹ Etimologicamente, provém do grego *eironeia*, que significa, precisamente, “dissimulação”.

social ou “costumes” por outro» (HODGART, 1969: 187).

Gervásio Jorge Gonçalves Lobato nasceu em Lisboa a 23 de Maio de 1850. Filho de Gervásio Gonçalves Lobato, oficial maior da Secretaria da Marinha, e de Maria das Dores Leite Lobato, foi um jornalista e prolífero escritor que desde muy tenra idade se sentiu tentado pelas belas artes. Fez o curso do liceu, entrou no Curso Superior de Letras e tirou a cadeira de Direito Internacional na Escola Naval com o intuito de seguir a carreira diplomática.

A família e a sua vocação para o jornalismo – aos 15 anos havia fundado com alguns condiscípulos um jornal literário, *A Voz Académica* – trocaram-lhe as voltas e fixou-se então pela capital do Reino como jornalista. Foi ainda segundo oficial da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino e exerceu o cargo de professor de declamação na Escola Dramática do Conservatório de Lisboa.

Colaborou em inúmeros jornais *Gazeta de Portugal*, *Gazeta Literária*, *Recreio*, *Jornal da Noite* (fundado por si, por Teixeira de Vasconcelos e outros), *Diário Ilustrado*, *Progresso*, *Correio da Noite*, *Século*, *Diário de Notícias*, *Ocidente*, entre alguns outros mais.

Mas, foi antes de todas as outras colaborações, no *Diário da Manhã*, para o qual entrou a pedido de Pinheiro Chagas, que Gervásio Lobato ganhou notoriedade como folhetinista. Neste diário apareceu, ainda sob pseudónimo, o seu primeiro romance-folhetim: *A Comédia de Lisboa*.

Apesar de tudo, a sua extensa obra, com originais mas ainda com traduções e imitações, é no domínio do teatro. Muito em voga naquela época, o teatro foi um dos muitos prazeres que Gervásio alimentava. Como dramaturgo, ou melhor comediógrafo, fez rir o público que acorria com frequência ao Teatro do Ginásio, onde as suas comédias ano após ano surgiam com vigor interpretadas pelo actor Vale, um dos maiores cómicos do teatro português oitocentista.

Por altura da representação de *O Festim de Baltasar* (1892), com fins caritativos, foi agraciado pelo Rei com o oficialato da Ordem de Santiago.

Acabou por falecer, em 1890, na sua cidade de Lisboa.

2. Lisboa no contexto literário de oitocentos

*[Lisboa] É uma terra pitoresca, cheia d'altos e baixos
como o espírito dos habitantes. Surpreendi-a ao levantar da cama,
e em quanto ella esfregava os olhos fartos de dormir;
eu lavava-me do pó e mettia-me no leito confortável
d'um dos melhores hotéis.
(LOBATO, A Comédia de Lisboa, pp.71-72)*

Sendo um porto deste “velho” continente que rumou a novos mundos, Portugal (e numa forma mais estrita Lisboa) sente-se fora da Europa, embora a tenha tentado imitar a cada momento, de olhos fixos no Mar da Palha e no outro mar, o Atlântico.

Do resultado de uma geografia claramente impositiva (da própria natureza) e restritiva, Portugal teve nos seus emigrantes, os apelidados “estrangeirados”, a redescoberta de novos mundos e na bagagem novas formas de pensar e agir. Provinham sobretudo do Brasil e de França. Alguns, em menor quantidade, de Inglaterra. Os estrangeirados tinham um comportamento muitas vezes hostil ao seu próprio país, favorecendo os grandes ideais e as vidas que viam nas suas viagens, um *snobismo* que outros estrangeirados (como Eça) ridicularizaram nas páginas dos jornais ou em diversas obras literárias. Há dentro do grupo dos estrangeirados a “versão” oposta: enaltecendo as virtudes e falando da inveja que Portugal provoca no mundo. Eram duas atitudes distintas e que mostram o fervilhar de opiniões que circulavam na sociedade portuguesa de oitocentos em relação à sua própria existência enquanto nação.

Sente-se na literatura, expressão de vivências díspares, a transposição de todas estas questões: do isolamento e da modernidade, dos avanços e recuos da própria sociedade, das conquistas e desilusões dos ideais liberais, da monarquia desacreditada, dos nobres que surgiam como modelo para os emergentes burgueses.

Surgem algumas questões: até que ponto a literatura de um país espelha fielmente a realidade nacional, uma sociedade, uma cultura? Será que as palavras que reflectem imagens são meras respostas de anseios e imaginações? Será que altera a realidade? Que relação se estabelece entre sociedade/real e a literatura?

Concentremo-nos no caso específico de Lisboa, ponto fulcral para a análise de Gervásio Lobato.

2.1. Lisboa, musa literária das obras de Gervásio Lobato

Como qualquer capital, Lisboa é simultaneamente capaz de atrair e assimilar. Atrai o movimento, o desenvolvimento frenético e típico de qualquer cidade, mas o processo de assimilação envolve mais tempo e riscos que podem ser vistos de forma satírica, pela infelicidade de muitos não conseguirem a aculturação de forma mais rápida e consistente. Daqui deriva todo um manancial objectivo (e com possibilidades de descrição) que em boa dose encontramos na obra de Gervásio Lobato, uma sociedade ainda à deriva, a encontrar-se e a construir-se.

A nível literário, Lisboa desde cedo foi retratada, ganhando formas, e as suas histórias contadas. Porém, o que nos interessa não é essa Lisboa de contos, é a Lisboa que vive num dado momento histórico e que se caracteriza de muitas formas, fruto de todo um passado que lhe antecedeu, inclusive a “velha” Olisipo, por onde, lendariamente, Ulisses terá aportado quando se encontrava à deriva pelos mares rumo a casa, Ítaca.

Lisboa é, por comparação, essa viagem que tem de se percorrer para chegar a casa, mas deparamo-nos com um movimento centrípeto: embora os valores que muitas vezes enriquecem a nossa história brotem da “província”, é na cidade, na urbe de mentalidades desenvolvidas (ou assim pensamos), que ganham expressão e, sobretudo, se tornam exemplo para todos. E não só de valores, mas de toda uma história que criou raízes e se difundiu além-mar: «Porto à saída da Europa, Lisboa é de há muito local de passagem de gentes e produtos vindos de toda a parte; em relação ao resto do país, centro de convergência e irradiação» (COELHO, 1983: 33).

Naturalmente, ao falarmos de Lisboa movemo-nos numa contraposição entre urbanidade e província. Mesmo que o Porto tenha o estatuto de cidade, no século XIX ainda está muito próxima do epíteto de “cidade de província”. A presença das famílias inglesas, detentoras da produção vitivinícola da região do Douro e da sua comercialização por terras britânicas, alterou, um pouco, essa condição mais provinciana da cidade Invicta; mas mesmo assim, há diferenças flagrantes, como sempre houve, entre as duas maiores cidades portuguesas. Lisboa (tal como o Porto) vive de um confronto “violento” entre essas duas realidades, a velocidade (e não só

retórica) do desenvolvimento progressivo da sua malha urbana, mas a tentativa de acomodar o pré-existente a mudanças mais ou menos bruscas, como escrevia Eça:

Lisboa tem ainda meiguices primitivas de luz e de frescura: apesar dos asfaltos, das fábricas, dos gasómetros, dos cais, dos alcatrões, ainda aqui as Primaveras escutam os versos que o vento faz: sobre os seus telhados ainda se beijam as pombas: ainda no silêncio, o ar escorre pelas cantarias, como o sangue ideal da melancolia.

(QUEIROZ, 1966: 183)

Por vezes, a literatura mostra escritores que assumem um papel de autocensura e nos afastam da verdadeira realidade; outras vezes, estão simplesmente desligados do seu ambiente e fantasiam descaradamente ou com mais engenho, e habilmente fintam o real, remetendo exclusivamente para um mundo imaginário quase sem termos a percepção do verosímil em nós e no mundo.

Mas há também um último grupo, aqueles cujas leituras aproximam o leitor do dia-a-dia, dos cenários que percorre tantas vezes, das sensações “sensoriais” que povoam os ares e deliciam as terras. Destes, que nos abeiram do que se toma como autêntico/real nesta Lisboa em que se situa, Gervásio (tal como outros (esses) grandes nomes) foi um fotógrafo da vida quotidiana, bastante consistente e preciso.

A “Lisboa” de Gervásio Lobato é uma cidade que preserva traços do passado, mas que gradualmente se moderniza e esforça por acompanhar o ritmo das capitais europeias, modernas e desenvolvidas, com ritmos cada vez mais acelerados e com uma vasta gama de tipos sociais emergentes, aumentando consideravelmente o número dos desprotegidos da sorte (ideia que vai estar ressaltada no *Cesário Verde*).

(FERRO, 2010)

Embora seja ousado afirmar, a conclusão a que se chega é que sem Lisboa a obra de Gervásio não existiria, já que nela vive e dela se alimenta.

Luiz Forjaz Trigueiros, no *Dicionário da Literatura*, discursando sobre Lisboa, aventa a ideia de que esta é «um tema efectivo, e não apenas moldura ou pano de fundo, na obra de Eça de Queirós» (TRIGUEIROS, 1982: 553). Também concordo, impondo a condição que muitas outras obras dependem de Lisboa. Não é, portanto, difícil perceber que o título da obra mais conhecida de Gervásio Lobato acabe por ser *Lisboa em Camisa* ou ainda a primeira novela ter como título *A Comédia de Lisboa*. Continua

Trigueiros afirmando que as obras de Eça «são, ao mesmo tempo, documentos sociológicos duma época através da fixação de tipos diferenciados da aristocracia constitucional, da burguesia, das artes, das letras e do jornalismo, indispensáveis ao perfeito conhecimento da Lisboa oitocentista» (TRIGUEIROS, 1982: 553).

Certamente que os textos gervasianos não possuem a mesma densidade narrativa que o ilustre Eça, mas cremos que a Lisboa de Eça é a mesma de Gervásio. Só que vista de outros ângulos, com e de outras perspectivas. Do literário Queirós encontramos uma semântica de palavras ímpar, do jornalista Lobato um olhar fotográfico para a sociedade de então com jogos de palavras menos elaborados, devido à sua predilecção pela comédia da vida, pelo teatro e, naturalmente, com uma mira apontada para os burgueses citadinos, sobretudo de média ou baixa condição. Eram estes, excluídos das notícias periodísticas, que se tornaram, contudo, com o passar do tempo um “novo” grupo social, o mote para a sátira cômica de Gervásio.

Comparar Gervásio Lobato a Eça de Queirós é uma temeridade e uma insanidade, e não é essa a missão que proponho neste estudo. Contudo esta reflexão de Foucault salienta a visão de que cada autor tem ou teve a sua voz, mas uns permaneceram esquecidos no seu tempo e a sua voz se esgotou:

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.

(FOUCAULT, 2000: 45)

É por o autor se nomear que existe a possibilidade de se falar de diversas formas de dizer algo sobre algo. Há toda uma multiplicidade de representações do mesmo objecto (no nosso caso: Lisboa), porque como sugere Roland Barthes «a cidade é discurso e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem» (*apud* LEAL, 2000: 97)

A capital torna-se assim lugar de encontros e de vivências diversas que nos leva ao desejo da análise de como esta se despe (e fica somente em camisa) e se revela, desvelando aos poucos e poucos as narrativas de Gervásio.

2.2. A Lisboa de oitocentos (onde Gervásio viveu)

A Lisboa de oitocentos é ainda uma cidade “em formação”, depois de múltiplos abalos sísmicos a que se seguiu um *tsunami* que varreu uma parte substancial do edificado lisboeta, sobretudo a frente ribeirinha e as múltiplas construções decrepitas que se confinavam ao recinto das muralhas construídas por D. Fernando (a designada muralha fernandina). No interior do recinto das muralhas, havia-se erguido uma teia emaranhada de ruas estreitas, tortuosas e sombrias que constituíam a Lisboa antes de 1755. Além de outros problemas,

a falta de canalização de esgotos, que era quase geral, tornava mui deficientes as condições higiénicas, e bem conhecidos são, de tradição, os precalços [sic] a que estavam sujeitos aqueles que se aventuravam a passar por baixo das janelas das habitações depois do sol posto, à hora em que as posturas camarárias permitiam que se fizessem para as ruas os despejos domésticos.

(SILVA, 1960: 155)¹⁰

Embora indesejado, o terramoto é o motor para a reconstrução de uma Lisboa decadente e que pouco tinha a oferecer (de beleza) a quem a visitava. Não havia um plano de ordenamento de território nem preocupações em dotar a cidade de um modelo mais consentâneo relativamente às suas congéneres europeias.

O novo traçado da Baixa, que surge nas mãos do Marquês de Pombal (embora fosse um projecto anterior à data do acontecimento que marcou Lisboa) e das ruínas do terramoto, permite o avanço de ruas mais largas, numa teia geométrica de perpendiculares e paralelas, abrindo a praças mais amplas e inovadoras.

Se, até então, a Baixa era um local onde se concentrava grande parte da actividade comercial e industrial, mas pouco atractivo como zona habitacional para os nobres e burgueses endinheirados, que possuíam as casa de campo e as suas quintas sobretudo na parte norte e nascente da cidade (por tradição uns e imitando outros os modelos nobres), os novos edificados, principalmente aqueles que se situam na zona do Chiado, atrairão um grupo emergente: os burgueses mais ou menos abastados.

¹⁰ [http://geo.cm-](http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/GEO/Livro_do_mes/Vieira_da_Silva/Dispersos2/MON70P_3.pdf)

[lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/GEO/Livro_do_mes/Vieira_da_Silva/Dispersos2/MON70P_3.pdf](http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/GEO/Livro_do_mes/Vieira_da_Silva/Dispersos2/MON70P_3.pdf)

É nesta Lisboa que “o Gervásio” se vai centrar e descrever a vida comum; é nesta Lisboa central, cheia de vida em meados de oitocentos (e que se prolonga como zona de sociabilidade até hoje), que surgem as personagens das novelas folhetinescas ou das inúmeras comédias representadas no Teatro do Ginásio (situado em pleno Chiado).

Nascido em 23 de Abril de 1850, Gervásio observa já a cidade de Lisboa renascida das ruínas do terramoto de 1 de Novembro de 1755 e preocupada em apanhar o comboio do desenvolvimento que alastrava há muito pela Europa.

O desenvolvimento que se refere não é propriamente o económico e fabril (este será sempre uma irrealdade comparativamente aos restantes países), mas a um desenvolvimento cultural e de crescimento da própria cidade.

Lisboa vê-se envolvida num conjunto de inovações que passam pelos mais diversos espaços da cidade. O empedramento do Rossio acontece em 1848, realizado

por ordem e desenho do general Cândido Eusébio Cordeiro, que dispunha da mão-de-obra gratuita das grilhetas do presídio do castelo de S. Jorge e, depois do seu terreiro, os fez descer ao centro da cidade para assim obrar. O vasto passeio ondulado de basalto e calcário foi objecto de grande curiosidade dos lisboetas, logo apreciado e ganhando fama internacional pela sua originalidade
(FRANÇA, 2009: 522);

a autorização de exploração do gás de iluminação surge um ano antes (1847); as décadas de 30 e 40 revelam uma preocupação de dotar a cidade com um Passeio Público melhorado e com inúmeras atracções: as cortinas de grades (imitando as *Tuilleries* em Paris), os bustos de heróis nacionais, a escadaria mirante na parte norte do jardim, entre outras; dos escândalos e atropelos em relação a um Teatro Nacional, e ocupando o lado norte do Rossio, surge um edifício imponente com uma fachada a lembrar o classicismo, inaugurado como Teatro D. Maria II (1846); os clubes e grémios sucedem-se pela cidade: Clube Lisbonense (1834), Grémio Lisbonense (1842) e o Grémio Literário (fundado por Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Rodrigo da Fonseca, em Abril de 1846); os teatros constroem-se em sítios centrais e preparam os lisboetas para as novidades literárias e peças estrangeiras são representadas por companhias internacionais...

Mas muito ainda falta para acontecer nesta Lisboa. Só em 1882 surgem melhores transportes com os “ónibus” da empresa “Carros do Florindo”, embora não acessível a

todas as pessoas pelos preços praticados. Em 1886, «menos confortáveis mas de bilhetes mais baratos» (FRANÇA, 2009: 544) temos os “Carros do Jacintho”, em 1888, os “Carros do Chora”, e mesmo os “Americanos” só apareceram em 1876¹¹. A estação de Santa Apolónia, que marca a partida de Lisboa, só em 1865 é inaugurada e marca uma aposta do fontismo: os caminhos-de-ferro.

Quanto à cidade e seu embelezamento exterior, nas décadas de 60, 70 e 80, surge, com força, a azulejaria no exterior dos edifícios, nas fachadas que se cobrem de arranjos variados, de azulejos lisos e ainda os estampilhados, que criam um jogo de reflexos animado pelo sol que brinca nas superfícies espelhadas.

A incidência do Sol generoso de Lisboa leva a modificar, completar e mesmo contrariar as formas tectónicas edificadas numa multiplicidade de imagens, pelas ruas fora, assim lhes corrigindo a monotonia, com um enriquecimento formal e espacial

(FRANÇA, 2009: 586).

Decidido em não embarcar em viagem pela Europa seguindo a carreira diplomática, vocação que sacrificava por um bem maior: a família, Gervásio, depois do Curso Superior de Letras teve duas soluções, ambas para prover as necessidades económicas familiares: ser funcionário do estado (segundo oficial da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino) e acumular o ofício de amanuense com um gosto de adolescência, o jornalismo.

Embora o seu lar se situasse na Travessa do Convento das Bernardas, numa pequena transversal à Rua das Trinas, na zona de Santos, as suas obras (sobretudo as novelas) têm a particularidade de situar a narrativa noutros espaços geográficos. Claramente muitas das acções ficcionadas por Gervásio ocorrem na Baixa e no Chiado. Outras zonas, como os bairros pitorescos da cidade, Alfama e Mouraria, são igualmente espaços de acção mas de situações de gente do povo (ressalvando alguns palacetes e casas senhoriais que pertencem a pessoas mais abastadas).

¹¹ Os “Americanos” foram mais uma inovação dos transportes urbanos recorrendo simultaneamente à força dos cavalos mas agilizados pelo facto de se moverem sob carris. Circulavam, por Lisboa, «vinte e quatro carros fechados e oito abertos, estes últimos destinados a não-fumadores. Luxuosamente decorados, com assentos de veludo, espelhos e aplicações de madeira, não eram para todas as bolsas. As pessoas modestas tinham de contentar-se com os *choras*, puxados por duas mulas» (COUTO, 2003: 239).

Na época, o centro das novidades situa-se na Baixa e estende-se ao Chiado, que nas décadas de 70 e 80 adquire um fôlego novo com a proliferação de negócios dos burgueses mais abastados, os “brasileiros” e ainda os estrangeiros de passagem por Lisboa.

O Chiado é agora o lugar onde se deve ser visto, um espaço de dândis e cortesãs, onde se dita a moda. As pessoas “fazem” a Rua Garrett e o Largo Camões como quem faz a Via-Sacra, com paragem obrigatória em determinados cafés, hotéis ou agremiações. (...)

As elegantes compram as suas luvas na minúscula luvaria Ulisses (...). Au Bonheur des Dames vende perfumes de Paris, e, um pouco mais à frente, a casa Ramiro Leão, cujo proprietário tivera de pagar uma multa de 600 000 réis por ter-se recusado a cumprimentar Junot, importa vestidos da Cidade-Luz e põe à disposição da clientela uma série de modistas capazes de adaptar os modelos estrangeiros ao gosto provinciano das Lisboaetas. As jóias compram-se no Silva e os bolos na pastelaria Ferrari, enquanto os restaurantes mais bem frequentados são o Club, o Silva, o Augusto ou o Trindade. As novidades do estrangeiro e da política nacional comentam-se em torno das mesas do Café Central ou à porta da Havaneza, a famosa casa importadora de jornais e charutos. E quando a divergência de opiniões políticas resulta em disputas e cenas de pancadaria, a polícia intervém, às vezes sob o olhar atento de marialvas e basbaques, os dândis de Lisboa que passam os dias encostados às paredes, observando as caleches e as mulheres que passam.

(COUTO, 2003: 241-242)

A zona de actividade laboral de Gervásio é aquela que dá o mote para criar todo um mundo literário que se move nessas ruas e ruelas dos espaços já mencionados. César Frias, num tom irónico constrói em curtas linhas o que se poderá dizer da vida de Lobato.

Ficou-se onde nascera e junto dos entes a quem devia a existência. As delícias de vagamundo funcionário que decerto em muitas horas entresonhara, de bom semblante as trocou pelos bocejos de sedentário manga-de-alpaca; em vez de assistir, de curiosidade desperta, à amiudada mutação de aspectos através das janelas dos comboios ou do alto dos tombadilhos dos transatlânticos, resignou-se a pisar todos os dias as lajes da arcada do Terreiro do Paço e a fazer irónica vénia a el-rei D. José e ao seu fogueiro corcel; a um estilo de vida variado e independente, preferiu sem azedume a sorte de ser acotovelado pela chusma de pretendentes políticos e de coligir os mais ou menos cordiais cumprimentos dos inúmeros conselheiros e comendadores seus colegas ou mais guindados na escala hierárquica.

(FRIAS, 1947, *Prefácio à 13ªed. Lisboa em Camisa*)

Em retrospectiva, temos três “microcosmos” que revelam os diferentes espaços

ficcionados: o primeiro é a Baixa (que compreende ainda o Chiado, Bairro Alto e Príncipe Real), o segundo, os bairros *chic* (a Lapa – onde vivem algumas personagens de *Lisboa em Camisa*; a qual é ainda falada no folhetim *Os Passeios ao Domingo* integrado na obra *A Comédia de Lisboa*) e o terceiro são os bairros essencialmente habitados pelo povo, dos quais se destacam Alfama e Mouraria, embora a zona de Alcântara e alguns dos arredores façam de igual modo parte deste apartado.

«Como lembra Barthes, a partir da intuição de Victor Hugo, a cidade é como um poema, um poema em que os significantes se desdobram e se multiplicam» (LEAL, 2000: 107).

3. O teatro oitocentista em Lisboa

*A população vive só de noite.
O teatro é o unico sitio onde todos se encontram,
onde se conversa, onde se ri,
onde se vê alguém sem chapéu de chuva aberto.
Vamos pois ao teatro.*
(LOBATO, *A Comédia de Lisboa*, p.4)

Lisboa, século XIX: capital das noites boémias. Bem podia ser um dos dizeres dos cartazes dos inúmeros teatros que começaram a pulular pela cidade. De facto, já em 1889 Moniz Barreto afirmava que «[o teatro] trata-se (...) de uma “espécie literária cujo carácter próprio é ressentir-se imediata e directamente das vicissitudes do estado social que a produz”» (*apud* REBELLO, 1978: 13). Ou seja, se a sociedade pedia algo mais, o teatro respondia positivamente, ou, por outro lado, poderia estagnar por pressão da própria sociedade.

Assim, a vida quotidiana reflecte um conjunto de vivências, emoções, comportamentos e reacções (subjectivas e pessoais ou mais colectivas), e traduz-se num sistema de actividades elementares que permitem a evolução e desenvolvimento humanos. A sociabilidade, criada por este processo, e que surge das relações mais ou menos intensas geradas entre as pessoas numa sociedade organizada e promovida por uma vida de rotinas, aceita também certas regras de convivência e a perda de alguma liberdade pessoal. O lazer e a festa são formas de expressar e dar corpo a essa sociabilidade que confronta dois domínios: o pessoal e o colectivo. Dentro do lazer, incluímos, com naturalidade, o teatro.

Na época, o teatro era não só considerado um dos «“elementos mais poderosos da civilização actual”, actuando como agente socializador e difusor da ilustração e da educação dos povos», mas também visto como um «espectáculo preferível a outros, tidos como “muito prejudiciais à saúde e bons costumes”, e como um dos principais antídotos contra os malefícios da taberna» (CASCÃO, 1998: 449-450).

3.1. O teatro português, no dealbar do Portugal liberal

Se a revolução liberal de 1820 abriu caminho no campo das letras portuguesas ao Romantismo, o teatro português foi por este influenciado, mas também profundamente avesso às novidades que surgiam no resto da Europa.

Claro que aqui se pode dizer que havia uma necessidade de uma profunda reforma do teatro nacional e só com Almeida Garrett (1799-1854) isto se conseguiu. O problema desta reforma era «pela primeira (e única) vez em toda a sua história, considerado na totalidade: formação de actores, estímulo à produção dramática nacional, construção de um edifício “em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais”; e, para coordenar todas estas actividades, criava-se o cargo de inspector-geral dos Teatros (...)» (CRUZ, 2001: 73). Não contando ainda com a criação do Conservatório Geral de Arte Dramática, que, em 1840, contava com 200 alunos (CRUZ, 2001: 73).

Todavia, o que dominava na dramaturgia portuguesa era o drama histórico feito por autores como Mendes Leal (1818-1886) e António da Silva Abranches (1810-1868). Outros nomes em outras áreas como Inácio Maria Feijó (1794-1857) e Pedro Sousa de Macedo (1821-1901), acabaram por ser premiados no primeiro concurso de peças¹² (instituído pelo decreto de 1936 e que se realizou volvidos três anos).

Destes nomes (nenhum dos restantes premiados teve carreira longa) salienta-se Mendes Leal, um dos dramaturgos mais aplaudidos, numa linha ultra-romântica. A peça que ele mais prezava, *Pedro*¹³, escrita em 1849, só foi posta em cena em 1863. «Era, ou continuava a ser, para o público burguês de Lisboa, o “dramalhão” do romantismo noutro serviço sentimental» (FRANÇA, 2009: 613). Por isso, não é por mero acaso que Gervásio Lobato, na obra em análise, decide incluir a peça do “mestre” Mendes Leal

¹² Neste primeiro concurso de peças foram premiadas: *Os Dois Renegados* de Mendes Leal; *O Cativo de Fez* de António da Silva Abranches; *O Camões do Rossio* (comédia) de Inácio Maria Feijó e, ainda, *Os Dois Campeões* de Pedro Sousa Macedo.

¹³ A peça *Pedro* insere-se naquilo que se designa como drama social. Este apresenta um conflito (também moral) sob o tema do poder económico, que permite ao espectador tomar partido e se interessar pela representação. O “herói” do drama social luta contra o mundo, uma guerra que se estabelece entre o personagem e as condições sociais. *Pedro* é, pois, a história rocambolésca de ascensão política e económica de origem modesta que chega a ministro.

como forma de ter o teatro dentro da narrativa; o “teatro dentro do teatro”, se assim quisermos designar, um registo muito comum nas novelas do Autor.

- O Pedro; é um drama muito bem escripto, que tem muito sentimento...
- Ah! É lindo, aprovou D. Palmira Martim, que estivera até então calada, aquelles versos...

Eu sou o Pedro Cem
Que tinha mas já não tem

é muito bonito.

– Não é isso filha, estás confundida, emendou Filippe, é aquelle Pedro sem mais nada, que vae a um incendio, dá uma bolsa a um pobre, depois puxa d'uma pistola e chega a ministro...

– Chega a ministro? Excellente, aprovou o conselheiro. Está combinado então, o Pedro, e dá-se ás meninas a escolha de duas comedias n'um acto para completarem o espectáculo.

– Apoiado, apoiado! Gritaram todos.

E ficou resolvido que no dia immediato comessem os ensaios de Pedro.

Entretanto o Bastinho resmungou zangado:

– Deixal-o, eu cá preferia os Dois dias no Campo Grande.

(LOBATO, *Lisboa em Camisa*, pp.165-166)¹⁴

A inclusão de *Pedro* nesta obra, neste ambiente de troça, permite-me aferir que a peça tinha envelhecido e que o estatuto da obra e do autor já não era o mesmo junto do público. Pela boca da personagem conselheiro Torres, o ensaiador da peça, Gervásio «“destrói” o seu próprio personagem e o personagem de Mendes Leal que debita o diálogo “mimoso, fino e delicado”...» (CRUZ, 2001: 162-163). Haverá outras razões?

Este concurso trouxe um malefício que o decorrer do tempo não resolveu de forma mais célere. Se era o drama histórico com fundo nacionalista o favorito do júri, certamente também o seria para o público. Um bom raciocínio que originou a saturação do género nas salas de espectáculo e que, no final, teve o efeito contrário. O teatro tornou-se entediante e a programação anual dos teatros não se renovou, o que originou graves falhas no desenvolvimento daquele em território nacional¹⁵. Dava espaço, assim, para que as peças estrangeiras vingassem e trouxessem uma lufada de ar fresco às temporadas teatrais. O peso da literatura portuguesa e seus autores (neste caso

¹⁴Sendo a primeira citação da obra *Lisboa em Camisa*, fi-la desta maneira. De agora em diante, apenas apresentarei a citação seguida do número de páginas para uniformizar o texto. Nas citações de outras obras de Gervásio Lobato mantenho este formato uma vez que identifica a obra em questão. Facilita assim a compreensão da *opera gervasiana*.

¹⁵Embora as comédias e as farsas fossem o género mais representado, também tinham um período “em cena” mais curto. Proliferava o género mas de autores estrangeiros.

dramaturgos) não era ainda suficiente para se impor e ganhar o seu espaço. A França, dentro da Europa, salientava-se como a cultura predominante e, evidentemente ao teatro português, chegavam, em tradução, os maiores autores francófonos que «o *Arquivo Teatral* editava pressurosamente, em folhetos, nos seus prelos lisboetas» (FRANÇA, 2009: 531). A existência de uma imprensa voltada para os assuntos teatrais, como o jornal mencionado anteriormente, com páginas dedicadas às críticas e à divulgação de peças, revela um público em crescendo interessado nesta actividade lúdico-cultural¹⁶.

Contudo, em 1871, as palavras de Eça eram abrasivas, nas célebres *Farpas*, no tocante ao teatro (a *Geração de 70* e os auto-proclamados *Vencidos da Vida* – grupos a que Eça pertenceu –, de pendor realista, sempre colocaram o teatro num patamar inferior):

O teatro perdeu a sua ideia, a sua significação; perdeu até o seu fim. Vai-se ao teatro passar um pouco a noite, ver uma mulher que nos interessa, combinar um juro com o agiota, acompanhar uma senhora, ou – quando há um drama bem pungente – para rir, como se lê um necrológico para se ficar de bom humor. Não se vai assistir ao desenvolvimento duma ideia; não se vai sequer assistir à acção de um sentimento. [Não se vai pelo que se passa na cena: isso sabe-se de antemão que é trivial, insignificante e inútil.] Vai-se, como ao Passeio, em noites de calor, PARA ESTAR.

(QUEIROZ, 1966: 179)

Apesar de toda esta influência estrangeira, o teatro nacional teve o seu auge no drama *Frei Luís de Sousa*¹⁷ de Almeida Garrett¹⁸ (ainda hoje recordado como o maior expoente e modelo do teatro português), mas os finais do século XIX apontam para outras formas de fazer e conceber teatro. Por isso, não é demais reler acima o que afirma Moniz Barreto e sublinhar que o teatro se ressentia das vicissitudes do estado social; se este aponta para um lado mais conservador e nacionalista, fruto do Romantismo, o caminhar para o novo século traduz inovações e implementa “novos” géneros que cativam público e enchem as salas lisboetas para o efeito.

¹⁶ Outros títulos de imprensa dedicados à dramaturgia: *A Revista Teatral*, *Revista dos Espectáculos*, *O Artista – Jornal Literário, Crítico e de Teatros*, entre outros.

¹⁷ «A segurança da acção, a economia de meios, a austeridade da condução, o doseamento do presságio, fatalidade e suspense, o rigor de algumas psicologias – tudo eleva alto o *Frei Luís de Sousa*» (CRUZ, 2001: 141)

¹⁸ «Toda a perspectiva dramática do séc. XIX é comandada pelo admirável esforço de Almeida Garrett para dotar o seu país dum teatro válido, literária e cenicamente» (ROCHA, 1982: 1070).

Em Portugal, não existiu uma verdadeira dramaturgia de pendor realista. Há, no entanto, uma intensa produção de estética naturalista, muitas vezes sem a intenção de moralizar o representado. Podemos conceber esta produção como uma apresentação de um episódio real de Lisboa (tantas vezes a capital foi ambiente e espaço de muitas das peças produzidas), um momento fotográfico que se captou, quase de fria neutralidade. Porém, o temperamento romântico nunca abandonou a dramaturgia lusitana oitocentista e este quebra a neutralidade que supostamente seria necessário para se avaliar uma peça como naturalista.

A verdade é que os géneros literários pouco importam para caracterizar o teatro de então. Mas não posso deixar de lado algumas conotações até porque o século XIX foi pródigo, na literatura, em rotular com sistematicidade autores e obras. Temos, deste modo, D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Lopes de Mendonça e Júlio Dantas como dramaturgos do naturalismo, cabendo ao primeiro a apreciação de Luiz Francisco Rebello como aquele que mais se aproximou do realismo, decorria o ano de 1893, com a peça *Os Velhos*. Todavia, mais do que os géneros literários há que atentar nos géneros teatrais. Se já falámos dos dramas históricos que fizeram furor por algum período, outras formas ganharam pendor e notoriedade como as comédias e as revistas.

3.2. *O parecer dos estudiosos e os “géneros menores” na dramaturgia*

Segundo Luiz Francisco Rebello, na *História do Teatro Português* (1984), o teatro tem percorrido dois caminhos, que geralmente não se notam, mas que estão presentes; caminhos que se afastam ou se cruzam, decorrendo desses movimentos antagónicos perspectivas diferentes e a evolução da construção teatral.

O primeiro caminho prende-se com a importância da própria representação: falo do ritmo, da entoação, da música e dos jogos de cores e de luzes, do actor e do espectáculo em si.

O outro diz respeito ao texto, às palavras que ganham ritmo ao sabor da representação mas que possuem ritmo e vivem do ritmo do texto em si. A arte dramática como espectáculo de representações, de jogos e mímica, é apenas um acessório, e o teatro reduz-se a um género literário.

Se um caminho preconiza a autonomia do texto sobre o espectáculo, o outro vive do espectáculo e este é o essencial, podendo o texto nem existir; sucumbe à voracidade e período que dura o espectáculo. Este é o caso da revista.

Assim, sabe-se que a revista tem algo de efémero adjacente à sua própria forma. Mas no caso da comédia passar-se-á o mesmo?

Vejamos a definição que propõe Sousa Bastos¹⁹; comédia é a

peça teatral, na qual se põem em acção os caracteres, os costumes ou os factos da vida social, que se prestam á crítica, ao gracejo ou ao ridículo. A comedia pode ser de caracter ou de costumes, antiga ou moderna, alta ou baixa, heroica e historica. A comedia é uma ficção scenica que tende a instruir, interessar e moralisar.

(BASTOS, 1908:40)

Claro que poderá dar-se o caso de esta se esgotar em si mesma, inscrita num tempo definido e, como tal, marcadamente cronológica (como sucede com a revista). Passados alguns anos a comédia (ou a revista) deixa de ter valor porque não se entendem as rábulas e as críticas a que apontam. Tudo se esgota na representação e termina com as palmas ou os assobios de desgosto. Mas a boa comédia é aquela que persiste no tempo, que resiste ao tempo e que vive no tempo.

Se, por exemplo, há artigos ou crónicas que sobrevivem à transitoriedade do formato “jornal” onde foram publicados, também as rábulas, os versos de uma canção ou uma piada melhor conseguida contêm genialidade criativa e podem ser consideradas obras de arte.

Apenas a ópera (dentro do teatro musical) foi considerada sempre o “género nobre”. Outros géneros foram lançados para as zonas periféricas do teatro: a revista e suas congéneres – o *vaudeville*, a opereta²⁰, a ópera-cómica. Também o drama predominou sempre sobre a comédia e a farsa, domínio este que se verifica desde a

¹⁹ António de Sousa Bastos (1844 – 1911) foi um dramaturgo, empresário teatral (director de vários teatros tanto em Lisboa como no Brasil – Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Pernambuco – além de empresário de diversas companhias dramáticas) e jornalista português (esteve ligado a jornais como *O Palco*, o *Espectador Imparcial* e *A Arte Dramática*). Escreveu dramas, comédias, operetas e também revista.

²⁰ Dois dos grandes promotores de operetas de características nacionais foram Gervásio Lobato e D. João da Câmara.

Antiguidade Clássica. Já Aristóteles, na *Poética*, define a comédia como «imitação de homens inferiores, não todavia quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo», sendo o ridículo a matéria-prima da qual se alimenta (ARISTÓTELES, 2000: 109).

Andrée Crabbé Rocha afirma que, no teatro português, o cómico resvalou com facilidade para o «exagero dúbio da farsa» (ROCHA, 1982: 1072). Pelo que depreendemos do artigo, há uma subtil enfatização do “exagero”, colocando como principais exemplos dos “exageros” da farsa²¹, as obras de Gervásio Lobato, abrindo excepção para um autor, Eduardo Schwalbach²².

Não posso deixar de discordar desta posição, já que Andrée Crabbé Rocha coloca não só os dramaturgos oitocentistas num patamar inferior do alcançado por Almeida Garrett (ROCHA, 1982: 1071), mesmo que em sua defesa se socorra da genialidade de *Frei Luís de Sousa*, mas afirma que a comédia portuguesa cai, no já referido, “exagero dúbio da farsa”.

Há boas obras que surgem do simples e isto é conseguido nas óperas e operetas, nas comédias e farsas, nos dramas históricos (alguns de pendor simbolista) nos inúmeros autores que marcam o final do século XIX e que iniciam o seguinte com uma vivacidade assinalável. O conceito de genialidade é que pode derrubar esta posição, já que se atendemos apenas ao que poderá ou não ainda ser representado nos nossos dias, as opiniões podem divergir segundo o gosto de cada um.

Os preconceitos que giram em torno dos ditos “géneros menores” do teatro levam a que estes caíam (como caíram) no esquecimento por parte de críticos e estudiosos. Já na época, Eça de Queirós, num artigo das *Farpas*, em 1871, ironizava concluindo que «a ópera-cómica [um dos “géneros menores”] nacional, essa, não a

²¹ Para Luiz Francisco Rebello, a farsa é a exacerbação do ridículo; a desarticulação do cómico até aos limites do burlesco, descurando as subtilezas da análise dos costumes ou dos caracteres. Já Sousa Bastos, alguns bons anos antes, definia farsa como o «género de peça correspondente à pochade franceza. Visa principalmente e quasi unicamente a divertir. Dispensa verosimilhança e perfeito estudo de caracteres. A farça prende a atenção dos espectadores e obtem o seu agrado pelas situações extravagantes e burlescas e pelo espirito do dialogo» (BASTOS, 1908: 64).

²² Eduardo Schwalbach Lucci (nasceu em Lisboa a 18 de Maio de 1860 e faleceu em 1946) foi um jornalista e escritor português. O seu gosto pelo jornalismo levou-o a apresentar demissão de oficial do exército, onde havia feito o curso de cavalaria, para se dedicar ao periodismo. Além de variada colaboração literária em jornais e revistas, escreveu inúmeras peças de todos os géneros. Foi deputado, inspector do Conservatório de Lisboa, conservador da Biblioteca Nacional e redactor da câmara dos Pares, cargos que deixou após a proclamação da República, à excepção do último, em que foi aposentado. Depois dedicou-se em dirigir exclusivamente o Teatro Apolo em Lisboa.

temos: o nosso cérebro é impotente para a criação musical; (...)» (*apud* REBELLO, 1978: 92). No entanto, e contradizendo o vaticínio de Eça, as operetas começaram a proliferar... e apesar da moda da ópera-cómica francesa, os compositores portugueses não desistiram. Temos como exemplos Augusto Machado, em 1879, com *Maria da Fonte* (libreto de Gervásio Lobato e afins) ou as frutuosas colaborações entre Ciríaco Cardoso, D. João da Câmara e Gervásio Lobato que, em 1891, produziram *O Burro do Senhor Alcaide* ou ainda *O Solar dos Barrigas* ou *O Valete de Copas* já no ano seguinte.

Mas isso não foi o suficiente. O desprezo criou lacunas e não deixou entender todo o importante fenómeno sociocultural que imprimiram naquela época e que marcam a cultura actual portuguesa.

3.3. Gervásio Lobato: o comediógrafo e o teatro

Considerado um autor com uma grande naturalidade e um grande poder comunicativo, o teatro foi um ambiente em que Gervásio se moveu com destreza. Se atendermos à sua curta carreira (pouco mais de 20 anos), as 25 peças originais e 115 traduções e imitações²³ deixam antever um homem dedicado à dramaturgia nacional. Situado nos ditos “géneros menores”, as suas farsas, representadas sobretudo no Teatro Ginásio²⁴, «não jogam com duplos sentidos sexuais. Baseiam-se, sim, no equívoco de certas situações, no ridículo de personagens simpáticas (o gorducho, o polícia azarento...), em piadas de imediata e bem disposta comicidade» (PICCHIO, 1969: 284-285).

Se as suas farsas conservam hoje ainda uma frescura originária (frente a outras obras consideradas mais “sérias”), há que realçar o uso de um humor certo (recorrendo mesmo ao *non sense* do diálogo) e uma eficácia teatral. Deste modo, não podemos deixar de discordar, de novo, agora com Luciana Stegagno Picchio que afirma: «Gervásio não é um estilista, nem pretende sê-lo, pois bem sabe que o seu trabalho se destina a consumo local e não é passível de exportação» (PICCHIO, 1969:

²³ Cf. REBELLO, 1978. Ver Apêndices A, B, C e D sobre a *opera omnia* de Gervásio Lobato.

²⁴ Um cronista da época atreve-se a escrever que o teatro cómico português teve ali «o seu trono, a sua corte e o seu rei» (*apud* REBELLO, 1978: 70).

285). Sendo ou não um estilista, o trabalho versando sobre a caricatura da média e pequena burguesia lisboeta, retratadas nos seus ridículos, na sua vacuidade, na mesquinhez das suas ambições políticas e mundanas, na ânsia de poder e procura de benefícios, nos seus exageros ou na sua falta de cultura, pode, no entanto, ser exportado não só espacialmente como cronologicamente. Se assim não fosse, compará-lo a Labiche²⁵ (como sucedeu e como nos afirmam tanto Luciana Stegagno Picchio como Luiz Francisco Rebello estabelecendo um paralelo entre os dois) não faria sentido ou ler actualmente as suas obras não causariam o mesmo impacto. Se Luiz Francisco Rebello afirma que «aquele [Gervásio] foi para a sociedade portuguesa dos últimos anos da monarquia, o que Labiche fora para a França do II Império» (REBELLO, 1976: 70), Picchio compara-o a um “Labiche em miniatura” e frisa ainda que os seus textos recordam Feydeau²⁶ e Courteline²⁷ (um comentário estranho porque a sua produção é mais recente que Gervásio!). Uma coisa é certa, ambos abalaram a sua época pela forma caricatural e satírica com que descreveram os burgueses das respectivas capitais, podendo estes reconhecer-se (e ser aplaudidos) nas peças criadas.

A opinião de Duarte Ivo Cruz é contundente apontando Gervásio como um marco do seu tempo e de tempos posteriores muito por causa de um «programa de comédias de crítica realista de costumes, muitíssimo bem armadas e ainda hoje muito engraçadas, que fizeram escola no teatro e no cinema» (CRUZ, 2001: 191). A peça *Comissário de Polícia* (1890), o exemplo mais paradigmático da dramaturgia gervasiana, foi adaptada ao cinema em 1914 pela Invicta Films e em 1953 por Constantino Esteves.

Não querendo fazer um exercício de exaltação de Gervásio Lobato, fica como apontamento um comentário de Luciano Cordeiro²⁸ à sua peça de estreia, *Debaixo da Máscara*, que classificou como «“das mais notáveis, das mais felizes, das mais prometedoras até que temos visto nestes últimos tempos neste nosso pobre teatro

²⁵ Eugène Labiche (Paris 1815-1888) foi autor de várias comédias, *vaudevilles* e farsas, autênticas sátiras de costumes da sociedade francesa do século XIX, particularmente a burguesia.

²⁶ Georges Léon Jules Marie Feydeau (Paris, 8 de Dezembro de 1862 – 5 de Junho de 1921) foi um dramaturgo francês, particularmente famoso como autor de *vaudeville*.

²⁷ Georges Courteline, pseudónimo de Georges Victor Marcel Moinaux (Tours, 25 de Junho de 1858 – Paris, 25 de Junho de 1929) foi um escritor satírico francês.

²⁸ Luciano Baptista Cordeiro de Sousa (Mirandela, 21 de Julho de 1844 – Lisboa, 24 de Dezembro de 1900) foi um escritor, historiador, político e geógrafo português.

nacional”; sublinhou o “corajoso realismo” com que nela se denunciavam a “ausência de virilidade moral”, a hipocrisia do “chamado grande mundo”, “a vida íntima de uma aristocracia de sacristia”» (*apud* REBELLO, 1976: 69).

A sua sucessão pertenceu a Eduardo Schwalbach que, tal como Gervásio, começa e se estreia no Teatro D. Maria II, decorria o ano de 1891, com a peça *O Íntimo*, considerada por muitos a sua melhor comédia. Mas a ele não se cingiu. Uma levada de novos talentos aparece no início do século seguinte, seguindo algumas das pisadas de Gervásio Lobato: André Brun (1881-1926), Félix Bermudes (1898-1960), Ernesto Rodrigues, João Bastos, Chagas Roquette (1875-?) e Abreu e Sousa.

3.4. A Lisboa dos teatros públicos e espaços

Na Lisboa de 1871, a população era ligeiramente superior a 200 000 habitantes. Apesar de tudo, existiam oito teatros – 3 construídos no século XVIII: Teatro da Rua dos Condes (construído em 1761 e tendo como nome primitivo Pátio da Horta dos Condes), Teatro do Salitre (construído em 1792 e demolido em 1858, surgindo como Variedades, nome com que era já conhecido) e ainda o Teatro de S. Carlos (1792); e 5 salas inauguradas entre 1846 e 1870: D. Maria II (inaugurado em 1846, deram-lhe inicialmente o nome de Glória, outro dos nomes da soberana), Ginásio (erigido em 1846, no local onde existia uma barraca de arlequins), Príncipe Real (1865), Trindade (1867) e Taborda (1870).

É por volta de 1870 que a visita da princesa Rattazzi²⁹ (personagem real ficcionada por Gervásio Lobato na sua novela *A Primeira Confessada*) contribui com uma descrição dos teatros lisboetas:

O D. Maria é “elegante (...) os camarotes grandes e cómodos, o foyer encantador”. O Ginásio “é um teatro pequeno assaz elegante”. No Trindade, “a sala muito elegante é construída pouco mais ou menos pelo modelo das salas francesas, com balcões e galerias”. E o Teatro do Príncipe Real “é um pequeno teatro”. Porém, “o teatro da Rua dos Condes é uma ruína arqueológica”. E o

²⁹ Marie de Solms Rattazzi de Rute (Waterford, Irlanda, 25 de Abril de 1831 – Paris, 6 de Fevereiro de 1902), nascida com o nome Lætítia Maria Bonaparte-Wyse, foi uma escritora francesa e bisneta do Imperador Napoleão I.

teatro Variedades que era mais ou menos o velhíssimo Salitre “deixou de existir em holocausto à futura Avenida da Liberdade”.

(*apud* CRUZ, 2001: 181-182)

Esta é a percepção de um “estrangeiro” sobre as salas de espectáculo da época. Não sendo um discurso lisongeio, ainda assim Portugal dotava-se de alguns locais que enchiam as medidas e tornavam possível o sonho de Garrett: o desenvolvimento do teatro português.

Depois dos teatros S. Carlos e D. Maria, o Teatro da Trindade é «o primeiro edifício considerável oferecido a Lisboa, para uso de espectáculo, e de propriedade privada no quadro da sociedade burguesa estabelecida na sua natural capital, e no pólo cultural dela» (FRANÇA, 2009: 612). Ainda só tinha um ano, e logo ganhou concorrência com a reabertura do Ginásio, de reconstrução mais modesta.

No final do século, em 1899, são já 10 espaços com a abertura de mais três³⁰: o Teatro do Rato (conhecido como Novo Teatro das Variedades), o Teatro Avenida (assim chamado porque situado no meio da Avenida era longe do bulício do centro; era uma sala de construção económica) e o Teatro D. Amélia (inaugurado em 1894, conservando esse nome até ao fim da monarquia, depois denominado República e, finalmente, designado por S. Luís).

De salientar que cada teatro possuía um público-tipo (se assim se possa apelar); apesar de, nas obras de Gervásio Lobato, sobretudo na descrição de personagens que frequentavam este ou aquele espaço, parecer mais uniformizado.

Começou a parecer para estes sítios [Príncipe Real] dia de Procissão de Passos permanente (...).

O teatro estava completamente cheio.

Na primeira ordem estava tudo «gente conhecida» – uma frase muito íntima das famílias dos segundos officiaes de secretaria e de guardas livros de casas ricas, e com que costumam designar especialmente as pessoas que não as conhecem.

(...)

Os «high-lifes» descreviam esse aspecto com pouco colorido, mas muitos nomes. E n'essas relações nominaes vinha um amalgame estupendo das mais oppostas individualidades portuguezas, que se encamavam caprichosamente nos bancos apertados do Príncipe Real, com a largueza com que viajam as sardinhas de Nantes nas suas latas de exportação: litteratos, toureiros,

³⁰ Uma das oito salas já havia desaparecido entretanto.

*marialvas, comerciantes, poetas, amanuenses, petit-crévés, espanholas
pelintras, caixeiros ricassos, militares e policias, banqueiros e folhetinistas.*
(LOBATO, *A primeira confessada*, p.9)

Perante este cenário compreende-se as afirmações de Luiz Francisco Rebello quando salienta que o público de revista era de extracção burguesa citadina, abrangendo da pequena à alta burguesia. Esta hierarquia era respeitada até na distribuição dos lugares que ocupam, das primeiras filas e das frisas e camarotes ditos “de boca” até às galerias, à “geral”. Contudo, há uma frequência da classe operária (embora mais restrita) e limitando-se a alguns sectores do proletariado urbano. A classe do campesinato (se assim a pudermos designar, porque nos poderá trazer alguns problemas de definição) é praticamente nula. No entanto, a verdade é que encontramos, na revista, um público alargado com predominância de uma classe social específica. Podemos ainda dizer mais: «ela [a revista] é um espectáculo de “classe”: as classes favorecidas condescendem em deixar-se criticar, (...) as classes desfavorecidas sentem-se compensadas das suas frustrações ao aplaudir essas críticas» (REBELLO, 1984: 28).

Mesmo assim, a análise de outros documentos permite chegar a outras conclusões: a alta e média burguesia frequentava o S. Carlos, o D. Maria II e o D. Amélia e mais raramente os outros teatros. Já o público destes era predominantemente de extracção popular. «A distribuição dos vários géneros dramáticos pelas diferentes salas de espectáculo fazia-se acompanhar de uma correlativa divisão de classes sociais» (REBELLO, 1984: 57)³¹.

Porém, a partir dos anos 70 (quando há oito salas), o teatro lírico em Portugal estava em crise, depois de uns gloriosos anos 40 em que o Teatro S. Carlos teve um reportório variado e actualizado. Havia uma monotonia e falta de renovação das peças. Surgem então novos autores e novas formas de conceber teatro – renovam-se os géneros menores e estes enchem as salas então sedentas de novidades e outros estilos. Ainda assim, os anos 70 trazem-nos um público ainda inalterado, «fixo, imutável, “conhecido”, quase familiar, exclusivamente circunscrito à elite das elites, formada por

³¹ Ver Apêndice E sobre os géneros teatrais representados em diversos teatros. Os géneros teatrais condicionavam a presença de determinado público, criando por vezes rótulos nas diferentes salas de espectáculo.

titulares, altos funcionários, diplomatas, membros da alta burguesia comercial e “escritores graúdos”» (CASCÃO, 1998: 450).

Um caso e fenómeno de renovação é o Teatro da Rua dos Condes que desempenhou durante algum tempo funções de teatro nacional (competindo com o Teatro da Rua do Salitre)³² e que, com a sua degradação rápida, devido à criação do Teatro Nacional de D. Maria II, entrou num período mais atribulado, ressurgindo nos anos 70, com a revista e com uma política de baixos preços praticados, que lhe valiam repetidas enchentes – na altura era até o teatro mais económico da capital. No entanto, a época de ouro, entre os anos 35 e 37, período em que uma companhia francesa tomou conta do teatro, representando somente em francês, e os seguintes em que possuía um corpo teatral bastante bom, com Émile Doux³³ como ensaiador, tinha-lhe valido a afluência de um público com um nível social mais elevado.

Era comum os textos teatrais serem rejeitados num dos teatros e acabar por ser representado noutro. Um exemplo caricatural desta situação observa-se na novela *O Grande Circo*, na voz de uma das personagens, o comendador Menezes que, cansado de ver a sua peça recusada por todos os teatros, desabafava com um dos ministros do Reino a propósito do futuro da literatura portuguesa:

– Morre porque os theatros recusam-se a pôr boas peças. A minha há cinco annos que tem corrido todos os theatros e nenhum a tem querido pôr. Para que os emprezarios, quando as gerações vindouras accussem o theatro portuguez do fim do seculo XIX de ter fallecido, não possam dizer que elle falleceu á mingua de peças, eu todos os annos, mal começa a epoca theatral, agarro na minha peça e levo-a a todas as empresas, a começar pela do theatro de D. Maria e a acabar no theatro das Variedades. Todas ellas acham a peça muito boa; – e acredito-o porque isto não é coisa que me contem, tem-n'o elles dito a mim proprio – acham-n'a muito boa mas não a põem, uns porque não está no seu género, outros porque não teem artistas com força bastante para a representarem, outros porque já teem o seu repertorio do anno feito. E há cinco annos, sr. Conselheiro,

³² O Teatro do Salitre foi preterido relativamente ao Condes pelo intendente Pina Manique que justifica as razões da decisão: «Primeiramente, pelo local em que o Condes está situado e “por ter a largueza que é bem manifesta”; em segundo lugar, “por ser um teatro com todas as comodidades precisas para este trabalho”; em terceiro, “por terem largueza os corredores que dão serventia aos camarotes”; em quarto, por ter diversas saídas para a rua, o que, em caso de incêndio, permite que os espectadores mais facilmente acedam ao exterior; e, por fim, “por ter decência a casa onde se vão refrigerar alguns espectadores, para beberem os seus cafés e buscarem outros socorros que nela há» (*apud* VASCONCELOS, 2003: 25).

³³ Actor francês que depois se revelou um bom ensaiador, criando uma espécie de Conservatório no Teatro da Rua dos Condes. Passou ainda pelo Teatro Ginásio como ensaiador e director artístico.

que os theatros teem o seu repertorio feito e que a minha peça anda a passear de teatro para teatro!

(LOBATO, *O Grande Circo*, p.167)

Todavia, há que ressaltar que tendo em conta as preferências de programa e do público pode-se distribuir os géneros pelas salas:

(...) drama e alta comédia ao D. Maria e ao D. Amélia, farsa e baixa comédia ao Ginásio, opereta e revista ao Trindade e ao Condes (mas também, eventualmente, drama e comédia), melodrama ao Príncipe Real, que igualmente oferecia revista, como o teatro do Rato, em 1880 (no qual, no ano seguinte, se estrearia a popular cômica Adelina Abranches) e que arderia em 1906; e ainda opereta, no Avenida.

(FRANÇA, 2009: 613)

Continua José-Augusto França, afirmando que «o teatro constituía um folhetim permanente na vida de Lisboa, mesmo que reservado, na realidade da comunicação, a quem o pudesse pagar» (FRANÇA, 2009: 616). Nos diversos pontos da cidade, as sociedades e clubes recreativos de cariz popular atreviam-se a encenar algumas peças de teatro. Contam-se cerca de uma centena em meados do século.

Claro que nos meses em que durava o “Verão”, as pessoas costumavam “fugir” dos teatros cujas salas abafavam toda a gente com o calor. Era certamente este o motivo pelo qual os teatros possuíam no seu cartaz um número reduzido de espectáculos nos meses mais quentes, havendo mesmo aqueles (como o S. Carlos) que só abriam em determinados meses.

Estamos no inverno.

O outono fecha as portas quando S. Carlos abre as suas.

As andorinhas fogem por aquellas e a sociedade elegante entra por estas.

(LOBATO, *A Comédia de Lisboa*, p.155)

Paralelamente aos teatros públicos, «funcionavam os teatros particulares, alguns dos quais, certamente mais sumptuosos, pertenciam a gente abastada, fazendo parte do seu espaço residencial» (VASCONCELOS, 2003: 12), e ainda os tais locais de associações e clubes que promoviam, entre outras actividades, espectáculos teatrais. Resta ainda falar daquelas sessões de teatro (particular) que se fazia em casa, convidando amigos ou outras pessoas (vizinhos, conhecidos, outros interesses

particulares). Eram formas de organizar *soirées* diferentes e passar bons momentos no período em que duravam os ensaios.

– Vamos, meus senhores, vamos a isto – gritou o conselheiro Torres, na noite imediata, com certa anciedade por ensaiar o drama Pedro, mas com mais anciedade ainda de pôr um ponto final no dialogo animadíssimo de sua filha, a menina Sabina, com o dr. Fromigal, que riam ambos na doce intimidade dos ensaios particulares, metidos no vão de uma janella, vamos a isto, para vêr se hoje conseguimos marcar a peça toda.

(...)

Entretanto as disposições para a recita iam-se tomando; a sala começava a formar-se em platéa, e o conselheiro começou a fazer os convites.

(183.195)

Estes “teatrinhos” ocorriam, como se poderá depreender pelo “particular”, em espaços privados. Poderiam eventualmente decorrer num local próprio (como o Teatro das Laranjeiras (ou Teatro Tália) do Conde do Farrobo), mas quase sempre era realizado num sítio improvisado, normalmente numa divisão mais ampla da casa.

É no século XIX que a cultura sai à rua, sobretudo à rua da cidade. O teatro, bem como outros espectáculos de sociabilidade cultural, a que se juntam outros espaços informais como as *soirées* das casas particulares e, sobretudo, os cafés, locais importantes de partilha cultural (e política)³⁴, e também espaços de elegância, constituíram um factor de desenvolvimento de uma cultura urbana própria.

Os cafés (ou botequins) foram ganhando importância a partir da reconstrução de Lisboa, após o terramoto de 1755, como locais de cavaqueira cultural e pseudocultural, ligando-se primeiro à vida artística e literária e depois à política. Como sucedia nas outras capitais europeias, o botequim abriu, quase sempre, junto de um teatro. «Actores e autores eram elogiados ou censurados nos botequins; actrizes e cantoras, celebradas em verso» (MARTINS, 1971: 427). A nível literário, chegou mesmo a haver rivalidades, entre os ditos “cafés literários”.

³⁴ Os cafés foram centros de intensa actividade política revolucionária, como é disto exemplo o *Marrare do Polimento* (assim chamado por estar revestido de madeira polida), que acolheu importantes reuniões políticas – lá se preparou e celebrou a Regeneração; lá se fazia propaganda maçónica. Tudo isto levou a que o 2º Conde do Lavradio afirmasse «que Portugal estava sendo governado pelos cafés» (*apud* MARTINS, 1971: 427).

Claro que nestes espaços, bem como no Chiado (local central da cidade para a ociosidade, sobretudo burguesa) e nas associações, a conversação que unia as pessoas era sobretudo outra, de cariz mais maledicente, «o cavaco» (como era designado).

A intenção de quem a ele se dedicava era “fazer espírito”, nem que fosse à custa das misérias públicas e privadas. Havia cavaco masculino, feminino e hermafrodita (neutro, próprio dos salões, espirituoso, malicioso, fino), do mesmo modo que existiam os “colóquios plebeus” («golelhices») e as “aristocráticas causeries”.

(CASCÃO, 2011: 225)

Em muitos destes estabelecimentos, decorriam jogos: dados, damas, gamão; estando, no entanto, proibidas as cartas. Alguns tinham inclusive mesas de bilhar³⁵, o que atraía muito público.

³⁵ Como curiosidade: em 1845, decorreu o primeiro campeonato de bilhar em Portugal num café da Rua da Figueira (MARTINS, 1971: 428).

4. O jornalismo no século XIX. A época do folhetim

Cada uma das gerações, filha, neta e bisneta do movimento romantico em Portugal
teve o seu folhetinista que a representou. Lopes de Mendonça foi o folhetinista da primeira,
Julio Cesar Machado o da segunda, Gervásio Lobato é o folhetinista da immediata.
Cada um tem sido, pelo feitio do seu talento, o representante completo
da camada litteraria a que pertenceu; Lopes de Mendonça foi a fantasia,
Julio Cesar Machado o espirito,
Gervásio Lobato é a observação.
(CHAGAS – *Prólogo*, pp. VIII-IX)

Antes mesmo de se dedicar ao teatro, Gervásio Lobato teve no jornalismo uma das suas grandes paixões, acabando mesmo por fundar com alguns companheiros o jornal literário *A Voz Académica*, quando tinha apenas 15 anos. Claro que ainda estava longe de alcançar o sucesso que teve noutros periódicos³⁶ anos mais tarde, mas a sua vocação para a escrita manifestou-se desde cedo e intensificou-se com o passar do tempo. O teatro ocupou-lhe parte da vida, o jornalismo a outra parte.

Actualmente, o jornalismo reveste-se de uma importância preponderante, fruto de um passado que cultivou essa importância. Os estados liberais aproveitaram os jornais para estabelecer uma referência externa aos habituais actores da luta política (se não se considerar os votantes do processo eleitoral): a chamada “opinião pública”.

Em oitocentos, prolifera, então, a “opinião pública”, sobretudo a que pertence aos públicos dos teatros (se determinado espectáculo resulta em enchentes sucessivas é sinal de grande sucesso) e a dos críticos (que se expressavam primeiro nos botequins e cafés da capital e, depois, na imprensa periódica) que confirmam, cada vez mais, a necessidade de jornais e revistas de especialidade (teatral, por exemplo) e que efectivamente acabaram por surgir, como já vimos no capítulo anterior.

Nesta Lisboa dos finais do século XIX, em crescendo desde a Revolução Liberal, ganham uma importância vital os cafés e os seus grupos de tertúlia. Aliás, “organizam-se” grupos para aplaudir ou para patear determinado autor ou determinado

³⁶ De entre esses periódicos destacamos: *Diário Popular*, *Gazeta de Portugal*, *Gazeta Literária*, *Jornal da Noite* (fundado por si, por Teixeira de Vasconcelos e outros), *Diário Ilustrado*, *Progresso*, *Correio da Noite*, *Diário de Notícias*, *Ocidente*, entre outros.

actor/actriz. Era também nos cafés que se formavam sólidas e incontestadas reputações dos vários “literatos” que tentavam ganhar estatuto quer no âmbito do teatro, quer nos diversos periódicos nacionais. A frequência do Grémio Literário (e o acesso a este) era também um sinal de estatuto reconhecido pelos pares e pela “opinião pública” (muitas vezes formatada pelos intelectuais).

Nas *Farpas*, Ramalho Ortigão confirma muito bem este último fenómeno: «Os moços do Café Central, se lhes pedirdes uma celebridade literária, virão chamá-la como se chama um trem» (ORTIGÃO, 2007: 1287). Os públicos atestam o merecimento literário de alguém pela frequência de tal café ou mesmo do Grémio Literário.

A dimensão periodística sobre a Cultura ganha corpo, absorvendo essas críticas dos cafés da Baixa e do Chiado e postas a nu nas páginas dos jornais, em espaços próprios para os *événements* literários e da sociedade...

Segundo Dawson (1970), a intenção do jornalista é como a do dramaturgo: prender a atenção do público, começando por um acto/situação único, inesperado, alarmante e progredindo depois para novos aspectos que nos permitem uma leitura mais alargada do sucedido nesse dado momento. Que rumo levou então o jornalismo para cativar mais e mais pessoas?

Um bom jornalista sabe que o interesse das pessoas que o lêem não se mantém inalterado durante muito tempo. A história do “dia seguinte” tem de trazer alguma novidade, apresentar outra faceta, outro grupo de possibilidades que permite ao leitor acompanhar com vontade e estar expectante. Para que isto suceda, isto é, se mantenha o desejo do leitor e, ainda, para conduzir a história a um final aceitável, o jornalista transforma-a num enredo (acção dramática com uma certa duração e que possua princípio, meio e fim) que pode, no caso do “folhetim”, ser mais literário e sem a pretensão de discorrer sobre a veracidade de tal acontecimento, nem de descrever com exactidão os pormenores do caso (DAWSON, 1970: 30-31).

Se não é uma notícia, nem uma crónica (embora a esta se assemelhe), o que era o folhetim?

4.1. O folhetim: aparecimento

Um dos maiores fenómenos do mundo jornalístico, que em tudo está relacionado com o crescimento acentuado do número de jornais e de títulos publicados foi o surgimento do folhetim. E pode-se mesmo dizer que o crescimento das tiragens é quase proporcional ao incremento da produção de folhetins.

No período de 1866-1870 (RODRIGUES, 1998: 97), existiam em Portugal 201 jornais diferentes, sobretudo influenciados pelo jornalismo francês e pela cultura francófona que era trazida pelos “estrangeirados” (grupo onde se coloca Eça de Queirós por exemplo).

Até meados de oitocentos, como se pode comprovar no *Novo Diccionario Critico e Etymologico da Lingua Portuguesa* (1868), o termo folhetim ainda não existia. É mais tarde que se verifica a fixação de um termo que deriva do francês.

Em 1927, no *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española*, a s.v. *folleto, folletín* elucida: «escrito que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos, y en cual se trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación».

Se se atender ao *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1977), pode-se ler: «do fr. feuillet (em 1790, como termo de encadernação; o sentido moderno a partir de (1813), parece que com intervenção espanhola. Em 1873, D. V.³⁷». Ou seja, segundo este Dicionário (bem como outros mais recentes), o vocábulo português *folhetim* deriva do seu “homónimo” castelhano. Atente-se ao mais actual Dicionário, o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* para aferir a conclusão anterior. Segundo este, o termo português “folhetim” deriva do castelhano *folletín*: «1. Secção de um jornal, geralmente na parte inferior de uma página, destinada à publicação de artigos de crítica literária e artística, ou de excertos de romances, novelas ou contos. 2. Fragmento de romance, novela ou conto publicado na imprensa escrita ou transmitido pela rádio com uma regularidade determinada. 3. Romance, novela ou conto publicado na imprensa escrita ou transmitido pela rádio, em

³⁷ D.V. diz respeito ao *Grande Dicionário Português ou Tesouro da Língua Portuguesa*, pelo Dr. Frei Domingos Vieira. Porto, 1871-1874.

fragmentos, com uma regularidade determinada. 4. *Bras.* Caderno de um jornal, geralmente dedicado a temas literários e culturais».

A palavra “folhetim” (chegando ao português por via castelhana) provém do francês *feuilleton* (de *feuille*, ou seja, pequena folha). Inicialmente, o termo francês *feuilleton* designava a parte inferior da primeira página dos jornais destinada à publicação de pequenos textos de entretenimento: piadas, adivinhas, receitas de cozinha, críticas de peças e de livros, pequenos textos abordando temáticas gerais. A palavra folhetim, como termo jornalístico do século XIX, refere-se genericamente a um espaço geográfico no jornal.

A partir de 1836, o termo adquire outros contornos com a publicação do primeiro “romance-folhetim” por Honoré de Balzac, intitulado *La vieille fille* e publicado em doze episódios no jornal *La Presse*, jornal diário que iniciou actividade em 1836, de Émile de Girardin (1806-1881). Contudo, o termo “romance-folhetim” não surge imediatamente aquando da publicação dos chamados “romances” em formato folhetim. O que se verifica a partir dessa data é a «publication régulière, périodique de textes romanesques, que les auteurs vendent d'abord aux éditeurs de journaux avant de les publier sous forme de volume».³⁸

Balzac traz uma nova forma de conceber o romance ditado pelas exigências do jornal. Fruto da necessidade de corresponder ao espaço que lhe é concedido nas páginas do periódico em que é publicado, o romance, fragmentário e marcado pela exigência do corte, produz o *suspense* literário em cada folhetim, ou seja, o final do folhetim provocava (ou deveria ter essa intenção) a curiosidade do leitor do jornal pelas próximas páginas, os próximos capítulos, como se assiste hoje às novelas da televisão.

Curiosamente tudo apontava para o sucesso do folhetim motivado pelo aumento da taxa de alfabetização e consequente democratização da leitura, pela importância que o jornal tinha no quotidiano e a diminuição dos preços praticados na sua venda. Em paralelo, a diminuição da jornada de trabalho permitia igualmente aproveitar o tempo para outras actividades, como ler (a actividade que me interessa, neste caso).

³⁸ GENGEMBRE, Gerard. Du roman-feuilleton au roman de cape et d'épée. *Les Travaux du Lycée Collège Marcel Gambier*. <<http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm>>

E assim sucedeu. O romance-folhetim³⁹ está associado a um fenómeno económico. O aumento das tiragens dos jornais estava condicionado pelo público que comprava e lia os diversos títulos publicados, diários, semanários ou mesmo mensais. Torná-lo fiel era o mais complicado. Tudo se alterou com os romances-folhetim, nomeadamente por se recorrer a um nome que o público provavelmente já conhecia mas que não tinha ainda o sucesso desejado, como sucedeu ao “dramaturgo” Honoré de Balzac.

Pelo sucesso alcançado, outros jornais copiaram a fórmula, como o *Le Siècle*, jornal diário parisiense, de tendência monarquista constitucional, surgido a 1 de Julho de 1836, pelas mãos de Armand Dutacq. O folhetim garantia ganhos ao dono do jornal, porque era apelativo para o público, como os próprios romancistas deixavam de depender da venda ocasional de alguma das suas obras já publicadas, mas passavam a ter um salário semanal que os ajudava a ser escritores a tempo inteiro, não dependendo do sustento de outras profissões paralelas.

No entanto, apesar de o primeiro “romance-folhetim” ser de Balzac, há três nomes incontornáveis em França no que a este diz respeito: Alexandre Dumas, pai (1802-1870), Eugène Sue (1804-1857) e Frédéric Soulié (1800-1847).

O primeiro grande sucesso do “romance-folhetim” em terras gaulesas é *Les Mémoires du Diable* de Frédéric Soulié. Publicado em 1837, no *Journal des Débats* (1789-1944, com algumas mudanças de nome), jornal conservador e que continha essencialmente transcrições dos debates da Assembleia Nacional, e que

viu as suas vendas aumentarem por causa do sucesso do romance, que tinha uma trama de mistério, terror e crime, ou, segundo analisa Martin-Barbero (2003), “romance de ação mais romantismo social”. O folhetim tona-se isca para atrair e segurar os assinantes do jornal⁴⁰.

É já nos anos 40 que surge o segundo folhetim de sucesso, *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, publicado entre 19 de Junho de 1842 e 15 de Outubro de 1843. Outros nomes e obras podem ser apontados: *O Conde de Montecristo* de Alexandre Dumas,

³⁹ Apesar de não ser correcto recorrer ao termo “romance-folhetim” para descrever o aparecimento do folhetim como meio literário, é mais fácil perceber se este for utilizado. A historicidade dos factos não é retirada pelo uso do termo, pelo que achei por bem utilizá-lo para se perceber o texto.

⁴⁰ ALVIM, Luíza (2008). Os jornais, o romance e o folhetim. <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>

publicado em 1844, ou ainda *Os Três Mosqueteiros*, do mesmo ano e do mesmo autor; no Brasil, José de Alencar promove igualmente a propagação dos folhetins, através da obra *O Guarani* (1857) por exemplo.

4.2. *O folhetim: o caso português*

Sendo ou não um termo comumente usado em português, a partir do período em que entrou na imprensa nacional, o folhetim originou um impacto enorme (tal como havia sucedido em França), já que o ambiente oitocentista era propício para cultivar um hedonismo que perpassa nas páginas do folhetim finissecular, com um interesse pelos *fait divers* da sociedade lisboeta. Claro que, ao contrário dos folhetins franceses, mais virados para os romances (embora com outras vertentes), os folhetins em Portugal, num primeiro momento, alimentaram-se sobretudo das novidades do quotidiano. Mais tarde é que ocuparam espaço nas páginas dos jornais os primeiros “romances-folhetins”, mas os folhetinistas da década de 70/80, como Gervásio Lobato, dedicavam-se inicialmente aos “folhetins-crónica”...

Nestes, além de figurarem personagens (reais) e deliciosos retratos de paisagens da província, é a urbanidade, sobretudo a lisboeta (e em menor proporção a portuense), que predomina e se impõe no interesse e na escrita do folhetinista. Esta forma de (d)escrever a realidade é, contudo, fragmentária, dedicando particular atenção às situações efémeras, ao pitoresco, estando, portanto, estreitamente ligada à crónica jornalística. Juntamente com o “romance-folhetim”, que constitui uma verdadeira revolução em termos jornalísticos, a “crónica-folhetim” (um meio termo entre folhetim e crónica) são espaços eleitos para se captar, como uma máquina fotográfica, as diversas facetas que a vida urbana da capital portuguesa proporciona: foca-se nos aspectos típicos do país, nas peculiaridades da cultura popular, nos costumes da época, nos usos populares. Embora à medida que se intromete nos rodapés periodísticos (o tal espaço geográfico no jornal já mencionado) e, depois, nas páginas centrais de jornais e revistas, é a temática teatral que ocupa cada vez mais espaço.

N’A *Revolução de Setembro* de 8-VII-1862, Luís Augusto Palmeirim dizia:

Escrever com idéas é uma sedição banalidade; a gloria de encher papel sem ellas pertence de direito ao folhetim, [...] que é [,] finalmente, o primeiro narcotico conhecido... abaixo de uma polemica sobre a liberdade de ensino. [...] Descuidado por indole e brincalhão por necessidade, o folhetim esquivase ás pompas da biographia, e ás lamurias do necrologio. A sua missão é ver tudo côr de rosa para refrescar o espirito dos leitores [...].

(*apud* RODRIGUES, 1998: 16)

Ou seja, o folhetim serve, em boa medida, para atrair leitores ao jornal em que sai e resulta como um narcótico, anestesiando as calamidades das notícias e devolvendo um interesse periódico (falando cronologicamente) e recreativo aos assinantes. O “romance-folhetim” foi, sem dúvida, o grande factor de incremento de vendas dispararem e originou um interesse maior pelas narrativas criadas pelos jovens autores. Havia apenas que ser o mais criativo possível para deixar que o *suspense* tomasse conta da atenção do público leitor.

É neste contexto que surge *Lisboa em Camisa*. Contudo, a primeira série de folhetins de Gervásio Lobato a sair do prelo foi um conjunto de folhetins “literários” que dão origem a *A Comédia de Lisboa* (1878), publicada nas páginas do *Diário da Manhã*, jornal no qual Gervásio Lobato se tornou colaborador a convite de Pinheiro Chagas, sob o título *Vida de Lisboa*. Sendo a primeira incursão literária de Gervásio, e por vergonha ou por imitação de alguns autores europeus, fê-lo com o pseudónimo de Gilberto. Os folhetins surgidos na *Vida de Lisboa* foram um acontecimento literário em Lisboa e essas «chronicas quinzenaes do Diario da Manhã obtiveram um successo de primeira ordem» (CHAGAS, 1911: VIII).

Gervásio Lobato tratava os seus folhetins como as notícias que produzia (tão interessantes como um capítulo de Gaboriau⁴¹). Na opinião de Pinheiro Chagas, estes

São [...] uns folhetins admiráveis, cheios de verdade, de fina observação, com typos engraçadíssimos, quadros comicos de um chiste inexcedivel. [...] Aquelas figuras são todas nossas conhecidas, temol-as encontrado cem vezes na rua. (...) O que o [Gervásio Lobato] distingue entre os seus contemporaneos, é a franqueza, a espontaneidade do seu estylo e do seu espirito, tão diversos do estylo preparado, laboriosamente arranjado, e do espírito real (...) dos seus contemporaneos.

(CHAGAS, 1911: XX.XXII-XXIII)

⁴¹ Émile Gaboriau (9 de Novembro de 1832 – 28 de Setembro de 1873) foi um escritor francês, pioneiro da ficção policial, tendo criado o detective Monsieur Lecoq.

Esta maneira de abordar as personagens reais ou fictícias, deambulando pelas ruas de Lisboa, vivendo ou ilustrando quadros da vida real, é, de facto, uma das características a ter em conta na forma de escrever de Gervásio Lobato. A vivacidade, a exposição das diversas conjunturas, os retratos fidedignos da gente da capital, as experiências singulares ou comuns, a visão fotográfica do autor, revelam uma Lisboa do dia-a-dia, uma Lisboa que se apresenta.

Já Eça falava a Jaime Batalha Reis sobre a necessidade de se integrarem na vida real para se poder escrever com mais experiência:

Estamo-nos tornando impressos. Basta de ler e imaginar. Precisamos de um banho de vida prática. É-nos indispensável o acto humano – inverosímil, se for possível, – a aventura, a lenda em acção, o herói palpável (...).

(REIS, *Introdução a Prosas Bárbaras*, p.15)

Nas obras de Gervásio não há heróis. Há homens e mulheres reais, pessoas que, como Pinheiro Chagas indica, se conhece desde sempre e se encontra todos os dias.

Como sucede com os seus congéneres europeus, a produção de “romances-folhetim” em Portugal obedece aos mesmos esquemas: assenta no desenvolvimento de uma intriga, com picos de interesse que convidam o público a seguir a saga que se desenrola por “episódios” ou “capítulos”. É, por isso, que muitos dos romances oitocentistas, por terem sido publicados nos jornais ou revistas na forma de folhetim antes da sua saída em livro, apresentam títulos para pontuar a narrativa. Isto podemos verificar em *Lisboa em Camisa*, havendo duas partes distintas, sendo a primeira constituída por catorze capítulos e a segunda por dez.

Estes “capítulos” (quer da obra em questão, quer de outras de autores nossos conhecidos) jogam com múltiplas peripécias, momentos mais comoventes, outros mais dolorosos ou pungentes e outros ainda mais inesperados (levando ao volte-face da acção narrativa), tudo devidamente doseado para manter a curiosidade e a expectativa. É certo que este novo procedimento narratológico produz consequências várias:

descontinuidade accional, ruptura temporal, alternância de espaços, dentro de um espírito acumulatório e reiterativo. A intriga complica-se; deslineariza o tempo; varia de quadros, abisma-se e muda cenários. Em suposta omnisciência enunciativa, a multiplicação de personagens é deriva do ponto de vista; o relevo atribuído às secundárias, também com existências e histórias próprias, axiomatiza

a dispersa fragmentação em que se torna a vida-romance, a procurar-se parâmetros e existência democrática.

(RODRIGUES, 1998: 211)

O “romance-folhetim” gozou, assim, de um estatuto diferente de outros tipos de folhetim, uma vez que serviu como trampolim para o jornal ter mais assinantes, ou seja, ter mais poder de penetração no mercado tão volátil como o mercado periodístico oitocentista, mas também levou a uma dependência do jornal em relação a esse texto literário para manter o bom andamento das suas vendas.

Surgiu «um novo modo de leitura que situava o escritor, antes distante, no espaço de uma interpelação permanente pelos leitores (...) e um novo tipo de escrita que ficava a meio caminho entre a informação e a ficção, além de um novo estatuto para o escritor, que se torna um profissional assalariado»⁴².

Embora o popular folhetinista lisboeta Júlio César Machado⁴³ se queixasse que em Portugal um escritor só sobrevivia se tivesse outro modo de vida, em *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós, a personagem José Lúcio Castanheiro, em conversa com Gonçalo Mendes Ramires a propósito de um romance, diz:

E você não precisa fazer um grosso romance... Nem um romance muito desenvolvido está na índole militante da revista. Basta um conto, de vinte ou trinta página (...) E depois, menino, a literatura leva a tudo em Portugal. Eu sei que o Gonçalo em Coimbra, ultimamente, frequentava o Centro Regenerador. Pois, amigo, de folhetim em folhetim se chega a S. Bento! A pena agora, como a espada outrora, edifica reinos... Pense você nisto! E adeus!

(QUEIROZ, s/d.: 15-16)

Não só se chegava a S. Bento, como ministro ou conselheiro do Reino, como se ganhavam uns cobres pelo ofício de escrita. Porventura não seria muito, mas sempre dava para ir sustentando a família (e ainda os vícios).

⁴² ALVIM, Luíza (2008). Os jornais, o romance e o folhetim. <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>

⁴³ Nascido em Lisboa no dia 1 de Outubro de 1835, Júlio César Machado escreveu biografias, comédias, contos, crônicas, dramas e romances. Trabalhou como folhetinista no *Diário de Notícias*. Com o apoio de Camilo Castelo Branco publicou no jornal *A Semana* o seu romance *Estrela d'Alva* em formato de folhetim. Nas suas obras retratou a vida lisboeta, da sua época, de forma crítica e humorística. A 12 de Janeiro de 1890, no mesmo dia em que o Governo português recebia o ultimato britânico, Júlio César Machado suicidava-se, com a sua mulher, por não conseguirem suportar o desgosto, que a morte do seu filho pequeno, originara.

4.3. Os leitores dos folhetins

É historicamente um facto que os hábitos de leitura foram evoluindo, sobretudo a partir do século XVIII. Se primeiro o que se fazia era uma leitura “intensiva”, isto é, uma leitura repetitiva de alguns textos canónicos durante toda a vida (a Bíblia é disso um exemplo, ou os romances de cavalaria de outra maneira), setecentos trouxe a novidade da leitura “extensiva”, ou seja, o prazer de ler todo o género de livros, sobretudo de cariz secular, com a simples intenção de o indivíduo se informar, se instruir ou apenas se divertir.

A identidade burguesa que se começava a formar, vinda do povo, encontra na palavra impressa um meio de expressão possível para se afirmar e a leitura assume, deste modo, um estatuto de privilégio na vida sociocultural.

Ao invés da França da Revolução em que cerca de 50% dos homens e 30% das mulheres sabiam ler, Portugal tem percentagens muito mais baixas⁴⁴. No final do século aponta-se para quase 90% de alfabetização em Paris e a antiga diferença entre homens e mulheres esbate-se por completo⁴⁵.

Tão mal vistos no século anterior, no século XIX os romances tornam-se na expressão literária clássica da sociedade burguesa triunfante. No entanto,

a leitura não ficava restrita às classes mais altas e havia mesmo uma homogeneização do gosto. No meio urbano, empregados domésticos, governantas, lacaios, soldados etc., todos liam segundo o modelo de seus patrões, como a leitura extensiva de obras de beletrística. Wittmann (1997) cita um autor vienense que em 1781 observava os hábitos das empregadas que liam “comédias, romances e poemas, aprendiam de cor as cenas, estrofes e passagens inteiras e racionalizavam até sobre os sofrimentos do jovem Werther” (p.340).⁴⁶

Vistos como literatura sentimental e menosprezados no século XVIII, os romances gozaram de um novo *status* e relegaram a crítica negativa para os folhetins, mais baratos e acessíveis a um público mais alargado. Deixava de ser um privilégio de alguns para se tornar um consumo de massas.

⁴⁴ Ver Anexo nº1 - Taxas de alfabetização da sociedade portuguesa por distritos.

⁴⁵ Estes números são retirados do artigo de Luíza Alvim, citando LYONS, 1997.

⁴⁶ ALVIM, Luíza (2008). Os jornais, o romance e o folhetim. <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>

Uma grande parte desse público é formado pelas mulheres, que assumem um novo estar na sociedade, sobretudo as mulheres burguesas. Fruto de uma educação mais cuidada e atenta à necessidade do saber ler, estas aproveitam o seu tempo livre para, entre outras actividades, se dedicarem à leitura. O tempo livre era já uma realidade uma vez que o mundo burguês procura aproximar-se (com algum sucesso, por motivos económicos) ao bem-estar da nobreza. O *rien faire* por parte das mulheres revelava a posição social e económica da família, que mesmo não sendo muito abastada, possuía pelo menos uma criada, o que libertava as senhoras para outros lazeres. Assim, não é difícil perceber que os editores viam no mundo feminino o seu mais fiel leitor, ou seja, eram as mulheres as ávidas leitoras do romance e «era pensando nelas que eles publicavam romances populares e sentimentais, o que demonstra o preconceito de que compartilhavam a inteligência das mulheres e o romance»⁴⁷.

Não deixando um tom irónico (aqui sim, podemos falar de ironia) sobressair do folhetim intitulado “Os curiosos”, Gervásio Lobato revela-nos que tipo de leitoras⁴⁸ são as que devoram as páginas dos jornais em busca destas histórias pitorescas e picarescas da sociedade lisbonense:

Vós, delicadas mulheres, creadas na opulência, na grandeza, nos perfumados boudoirs, fostes feitas para os camarotes; ellas, as pallidas raparigas creadas na miséria, ao acaso, á aventura, fôram feitas para o palco. Cada uma tem as suas glórias e as suas felicidades. Ellas a corôa de louro, vós a corôa de laranjeira; ellas os applausos dos espectadores, vós as benções dos pobres; ellas as lagrimas do publico, vós o sorriso de vossos filhos.

(LOBATO, *A Comédia de Lisboa*, p.62)

4.4. O folhetim: *Lisboa em Camisa*

Como algumas obras surgidas de folhetins – e dados alguns exemplos anteriormente –, *Lisboa em Camisa* aparece ao leitor convencional de novelas em formato “livro” no seguimento de um folhetim com o mesmo nome e apresenta de

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Em Portugal, como nos restantes países, podemos falar das mulheres como público-alvo ou, se consideramos a palavra denotativamente recente, são aquelas o público mais dado à leitura dos folhetins.

forma clara duas partes distintas. A composição formal destaca mesmo essas duas partes, sendo a segunda titulada: *A Récita Particular*.

De todos os folhetins publicados nas páginas dos jornais, inclusive aqueles que surgem no mesmo periódico que *Lisboa em Camisa*⁴⁹, nem todos tiveram igual sucesso ou mais tarde editados em livro.

A hipótese de a segunda parte da obra surgir no encadeamento natural após o sucesso alcançado com os primeiros folhetins é algo que me parece evidente. Há no público leitor de qualquer folhetim da época uma ávida sede de continuar a seguir os passos dos seus “heróis”. Mesmo sendo uma comédia, *Lisboa em Camisa* moldou-se aos traços comuns de qualquer outro folhetim sensação. A primeira parte deixa em suspenso uma das tramas, criada em redor de duas personagens (Sabina e Fromigal) e que terá o seu desenlace na segunda parte.

De forma grosseira, pode-se considerar que a primeira parte é editada no jornal *O Progresso* (1877-1886), ligado ao Partido Progressista, e a segunda parte no jornal *O Fígaro*⁵⁰. Contudo, não há uma coincidência total entre o que é a primeira parte e o que é publicado no jornal *O Progresso*, o mesmo ocorrendo para a segunda parte em relação ao jornal *O Fígaro*.

Embora, perante a existência das duas partes, a hipótese avançada seja credível, há questões que se colocam:

1. por que foram publicados alguns folhetins no jornal *O Progresso* e outros (que grosso modo correspondem à segunda parte) no jornal *O Fígaro*? Terão sido questões meramente financeiras? Ou questões ideológicas?

Já vimos anteriormente que o autor/escritor é, no século XIX, uma profissão que se gere em prole de um salário. A escrita deixa de ser vista meramente como um prazer, um deleite para os outros, mas torna-se uma forma de sobrevivência.

Quanto à ideologia, e aqui refiro-me claramente às filiações políticas, não me foi possível descortinar na vida de Gervásio Lobato (nem é essa a minha intenção) quais

⁴⁹ Ver Apêndices F e G em que se apresentam os diversos folhetins que surgem publicados nos jornais *O Progresso* e *O Fígaro* na mesma altura que *Lisboa em Camisa*.

⁵⁰ O jornal *O Fígaro* conheceu várias edições de publicação, sendo a que interessa para estudo a de 1881, diário português e brasileiro. Informação retirada de *Jornais e Revistas Portugueses do Século XIX* (1998-2002). org. e coord. Gina Guedes Rafael, Manuela Santos. Lisboa: Biblioteca Nacional.

eram as suas tendências partidárias e que políticos apoiou. Restam suposições que não quero adiantar.

2. qual a razão da publicação do capítulo que encerra a primeira parte sob o título *O veado real*? Em parte joga com uma dupla função: fechar essa primeira parte e ligar esta à segunda que será, a exemplo deste capítulo, publicada no jornal *O Fígaro*. A verdade é que o capítulo em questão não vem adiantar nada à narrativa e acaba por criar no final da primeira parte um tom moral, crítico (embora subjacente à situação narrada) e desadequado ao resto da obra. O final moralista será apenas um pensamento político desabafado por Gervásio Lobato nas páginas do jornal? Fica em aberto...

Entre 11 de Novembro de 1880 até 1 de Março de 1881 foi publicada a primeira parte do folhetim *Lisboa em Camisa* no jornal *O Progresso*⁵¹.

Embora o livro apresente catorze capítulos (titulados mas não numerados) para a primeira parte, apenas treze textos foram publicados no jornal *O Progresso*. Neste não consta o capítulo intitulado “Um drama no Americano” (13º do livro). Por ser a natural continuação do que estava a ser narrado, não se entende bem como este não aparece n'*O Progresso*.

Claro que, sendo um folhetim, o episódio poderia ser suprimido sem desconforto relativamente a algo que o precede e o antecede. Para o livro, “Um drama no Americano” é mais uma história que permite à acção narrativa ter uma continuação lógica e adensar a trama em torno de uma paixão. Nem maior ou mais pequeno que os restantes, este episódio assemelha-se em forma e estilo aos restantes folhetins.

Ainda sobre a primeira parte, existe um outro capítulo que também não surge nas páginas do referido jornal: “O Veadão Real”. Publicado apenas no dia 5 de Fevereiro de 1882 (quase um ano após o último folhetim) noutro jornal, *O Fígaro*⁵², “O Veadão Real” aparece descabido relativamente a toda a acção da novela folhetinesca. Será o ponto de passagem para uma segunda parte? Um final que é imposto pelo editor? Ou desejado pelas pessoas? Por que um final moral?

⁵¹ Ver Apêndice H – *Lisboa em Camisa* no Jornal *O Progresso*.

⁵² Ver Apêndice I – *Lisboa em Camisa* no Jornal *O Fígaro*.

Difícil entender “O Veado Real” a não ser de pura ironia anti-monarquia que perpassava algumas facções da sociedade portuguesa.

Algumas questões pendentes e já abordadas anteriormente:

- que ideologia era seguida pelo jornal O Fígaro?
- que ideias políticas abraçava Gervásio Lobato?
- como compreender o final moral de uma novela folhetinesca que se aproxima das novelas picarescas pelo presença de um anti-herói?
- não desvirtuará o tom cómico que perpassa o folhetim o tom moral que finaliza a primeira parte?

Outros pormenores podem ser analisados à luz dos quadros do Apêndice H.

Os números 1151 e 1157 correspondem ao capítulo intitulado “A aurora da liberdade”. Por ser demasiado comprido e com certeza por falta de espaço no “cantinho” destinado para o folhetim, este teve de ser dividido e foi publicado em dois números. Daqui se explica as treze partes correspondendo apenas a doze capítulos da obra editada em livro.

Também o capítulo “O nome do padrinho” apresenta ligeiras diferenças entre a sua edição em jornal ou em livro. O final do capítulo editado em livro assenta numa reflexão apressada de Justino Soares quanto ao nome do seu primogénito: Moisés. No folhetim, a menção de Justino se ter dirigido à igreja tratar do processo para o baptizado é suficiente para culminar a acção.

Os diversos folhetins, que compõem a primeira parte, foram publicados na quarta folha do jornal *O Progresso*.

Ao invés da primeira, a segunda parte de *Lisboa em Camisa*, tem um título associado ao folhetim: “A Récita Particular”. Publicado em escassos meses, entre 5 de Fevereiro e 28 de Maio de 1882, o folhetim ganha destaque na página principal do jornal (porventura pelo furor que as personagens trouxeram ao mundo literário cómico da época) e é publicado aos domingos (excepto em dois números: o número 73 e o número 90, sábado e terça-feira respectivamente).

“A Récita Particular” descentra a atenção da família Antunes (protagonista dos acontecimentos da primeira parte) para os dois apaixonados: Fromigal e Sabina; e concentra a acção narrativa no quarto andar da Rua dos Fanqueiros.

Apesar desta segunda parte ter na edição em livro dez capítulos, foram, no entanto, publicados treze textos em jornal. O capítulo intitulado “A grande noite” estava na sua versão folhetinesca dividido em três textos cada um deles titulado de forma diferente. Assim, em 18 de Abril de 1882, no número 90 do jornal, surge “O começo da grande noite”; segue-se já em Maio, dia 7, “Continuação da grande noite” e tem o seu término no dia 14 do mesmo mês com “O final da grande noite”.

Ao contrário do que sucedeu com a primeira parte, esta não apresenta mais nenhuma particularidade. Talvez por ter sido escrita de forma mais estudada, tendo em conta uma acção sequencial muito precisa (a apresentação de uma peça teatral, com escolha da mesma, os respectivos dias de ensaio e depois a representação numa *soirée*), “A Récita Particular” não possui problemas entre a edição folhetinesca em jornal e a edição em livro, respeitando a totalidade do texto publicado, excepto no já referido anteriormente.

Desde que foi publicada em livro, pela Empresa Litteraria de Lisboa⁵³ em 1882, *Lisboa em Camisa* teve inúmeras edições. Na 3ª edição, datada de 1898 e já póstuma, surgem as ilustrações feitas por Celso Hermínio (1871-1904), pela Parceria António Manuel Pereira. A partir de 1915 (na sua 8ª edição), aparecem as ilustrações mais cuidadas e de traço mais preciso de Pedro Guedes (1874-1961), na mesma editora.

4.5. Sinopse de *Lisboa em Camisa*

O romance-folhetim *Lisboa em Camisa* gira em torno de uma família pequeno-burguesa, oriunda do Algarve, composta num primeiro momento pelo marido de cinquenta e dois anos, Justino Antunes, e pela sua esposa de dezoito, Angélica. Instalada na capital atraída pelas oportunidades do “empregador Estado” – e pela mão do seu sogro Filipe Martim –, o núcleo da família Antunes alarga-se com a chegada da irmã de

⁵³ Encontrei no arquivo digital da Biblioteca da Universidade de Toronto aquilo que julgo ser a 1ª edição, <<http://archive.org/details/lisboaemcamisa00loba>>.

Justino, Josefina, viúva empedernida, e de um sobrinho infantil apesar dos seus catorze anos, Ernesto.

À sua volta gravita a restante família – o casal Martim, Filipe e Palmira, sogros de Justino e pais de Angélica, que vivem na Estrela – e a vizinhança, sobretudo a família Torres que vive paredes meias, naquele quarto andar da Rua dos Fanqueiros. Desta faz parte o Conselheiro Torres, já viúvo, e as suas quatro filhas: Carmo, Eduarda, Clementina e Sabina, em idade casadoira e à espera de “arranjar” marido.

As peripécias sucedem-se em catadupa, sobretudo rendido a este leque de personagens, que por causa do nascimento do pequeno Moisés, fruto do abençoado matrimónio liberal de Justino e Angélica, coincidem e parodiam-se nas andanças cómicas do discurso de Gervásio Lobato.

As individualidades da época não poderiam deixar de povoar as páginas do folhetim e, assim, deparamo-nos com a figura do Conselheiro, com os Ministros e Pares do Reino, mas também com os criados toscos e sem qualquer polimento, os carroceiros e as suas artimanhas para ganhar mais um tostão, os galegos com as suas habilidades para se meter em tudo, as parteiras e o desejo de ter clientes ‘muito férteis’.

Em breve resumo, os episódios na primeira parte fixam-se *grosso modo* no nascimento de Moisés e no antes e depois do seu baptizado. A matéria da segunda parte versa sobre o *théâtre intime* e aquilo que lhe está adjacente: escolha da peça, distribuição de papéis, ensaios, mais ensaios e, finalmente, a apresentação de todo o trabalho com a representação.

Esta panóplia de figuras, condimentada com as pequenas ambições burguesas, o anseio confessado de ascensão social, traz-nos uma comédia ligeira que é impossível de ser contada sem ser demasiado descritivo. Deixo então a sugestão para a leitura integral do romance.

5. A ficção da sociedade ou a representação do real?⁵⁴

– *Trata-se pois meus senhores, concluiu elle [Conselheiro Torres], de proceder, com todo o discernimento, á escolha da peça ou peças a representar no pequeno theatro que pensadamente se vae improvisar na minha sala, e á escolha das pessoas ás quaes se deve incumbir o desempenho dos varios papeis. (...)*
(LOBATO, *Lisboa em Camisa*, p.163)

Como ler a Lisboa narrada por Gervásio Lobato? Talvez (embora não só) uma das formas é analisando espaços, atitudes, comportamentos e, claro, pessoas. Deste modo, as personagens serão um elemento que revela essa Lisboa oitocentista vista na perspectiva do autor.

A construção das personagens nesta obra é diferente de um qualquer romance. Tratando-se de um romance-folhetim (com um número fixo de laudas ou de espaço a ocupar no jornal), as personagens apresentam traços com poucos detalhes e poucos pormenores (pelo menos a grande maioria) na volumetria e indicações físicas.

Ao descrever as personagens de *Lisboa em Camisa*, Gervásio não tem a pretensão de lhes dar corpo e forma de modo a estimular o leitor à criação de uma imagem nítida da mesma. Porquê? Representam pessoas reais (ou seja, há um jogo não de verosimilhança mas de identificação real) e temos, assim, uma obra de vidas dessa Lisboa da década de 80, não revelando os traços mais distintivos, mas aplicando os mais comuns e gerais, criando como Gil Vicente uma personagem-tipo? Serão todas personagens-tipo? Ou temos aqui um jogo de realidade e de ficção sobreposto? Uma coisa é certa, numa narrativa podem coabitar personagens imaginárias com “personagens” reais. Senão, por quê o fascínio de Gervásio pelo nome Engrácia, atribuído a pelo menos duas criadas que aparecem nos seus romances⁵⁵?

Aguiar e Silva é contundente ao afirmar que

o desígnio central que rege o romance é a vontade de objectivar um

⁵⁴ Para a caracterização das personagens sigo as ilustrações de Pedro Guedes que me parece mais perceptíveis que as de Celso Hermínio, que acompanham a 3ª ed.

⁵⁵ Ver Apêndice K – Quadro de Personagens em algumas obras de Gervásio Lobato.

mundo que possua nítida independência em relação ao romancista – desejo e prazer de objectivar personagens, caracteres, acontecimentos e coisas. Entre este mundo objectivado e o romancista podem estabelecer-se múltiplas relações – ódio, ternura, nostalgia, etc. –, mas estas relações não aniquilam a fundamental autonomia das criações romanescas: o romancista, mesmo quando se deixa dominar por um impulso confessional, tende sempre a desligar do seu eu uma humanidade com vida e características próprias.

(AGUIAR E SILVA, 1973: 234)

É natural que Gervásio queira assumir o mundo literário da sua obra como independente e vivo tal qual um organismo celular que sobrevive graças à sua própria natureza. Esse “mundo independente” terá na bagagem muito do próprio autor.

A narrativa apresenta situações banais, quotidianas ou de momentos específicos que o autor viu ou sobre as quais terá ouvido contar; quadros do dia-a-dia que os leitores reconhecem. Assemelham-se a fotografias, prisioneiras num dado tempo. O “público” reconhece logo à partida as personagens que habitam a obra de Gervásio; encontra-as a toda a hora na rua, no trabalho (oficinas, repartições, mercearias), nos circuitos de sociabilidade ou na própria casa.

5.1. A personagem: definição e caracterização

Dos tradicionais modelos de caracterização das personagens (personagens principais e secundárias) aos mais contemporâneos “actantes” de Greimas (AGUIAR E SILVA, 1982: 655ss), em que se jogam relações entre um sujeito e um objecto condicionados por um determinado contexto, acção ou pelo próprio sujeito, a verdade é que as personagens são um elemento preponderante para analisar a narrativa sob diversas perspectivas: caracterização, evolução da caracterização, mudanças ou cambiantes sociais relacionados com as próprias personagens, ambiente envolvente (que pode ser ou não modificado ou modificador de uma ou mais personagens).

Como é sabido, o termo personagem provém do latim, *persona(m)*, cujo significado é máscara; e deriva igualmente do grego *prosopon* que significa rosto. Este termo é utilizado no teatro da antiguidade clássica como o jogo entre o verdadeiro e o falso, já que os actores entravam em cena disfarçados com máscaras que marcavam as

diferenças entre as diversas personagens.

Criada na maioria das vezes a partir da observação do real, a personagem condensa em si a coerência da realidade e a imaginação frutuosa do escritor, o que permite à personagem ser e fazer tudo.

No entanto,

a personagem deve parecer tão perto do real quanto possível, deve ter vida, ser um ser vivo aproveitando os limites da sua própria realidade, uma realidade cambiante, que se mascara e se deixa mascarar, sem nos permitir distinguir o seu verdadeiro rosto⁵⁶.

Uma personagem obedece a determinadas propriedades: psicológicas, morais e socioculturais, que marcam a acção narrativa e apontam os caminhos dessa acção. A simples menção de um nome não faz deste uma personagem. Tem de existir uma participação directa ou indirecta no enredo para ascender à condição de personagem.

As personagens de um texto literário (romance, novela, conto)

compreendem uma personagem principal – o herói ou protagonista – e personagens secundárias, de importância funcional muito variável. O protagonista representa (...) o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens, pois é em relação a ele, aos valores que ele consubstancia, aos eventos que ele provoca ou que ele suporta, que se definem o deuteragonista, a personagem secundária mais relevante, o antagonista, a personagem que se contrapõe à personagem principal – e que, em muitos textos, coincide com o deuteragonista –, e os comparsas, as personagens acessórias ou episódicas.

(AGUIAR E SILVA, 1982: 667-668)

O herói espelha os ideais de uma comunidade ou grupo social, encarnando códigos morais e ideologias desse mesmo conjunto que condiciona o seu agir e fornece ao leitor pistas para criar um retrato mais apropriado da personagem.

Em *Lisboa em Camisa*, é difícil definir qual a personagem principal na primeira parte, porque a família Antunes (em conjunto) assume esse papel. Contudo a partir do capítulo “O chapéu do dr. Fromigal”, a acção centra-se na família Torres. Na segunda parte da obra, os protagonistas são claramente Sabina e Fromigal; o antagonista é o Conselheiro Torres sem nele detectarmos o espírito do tradicional “vilão” ou “mau”.

⁵⁶ MIGUEL, Rute, s.v. “Personagem”, E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>

A personagem é, em geral, apresentada através de um retrato, mais ou menos minucioso, que aponta para determinadas características e que, nos estudos literários, permite etiquetá-la atendendo à sua caracterização.

O nome é um elemento importante nessa caracterização e funciona frequentemente como um indício, especialmente se é substituído por uma alcunha (como sucede com o nome/alcunha do conselheiro Torres que propicia episódios bem caricatos).

Na obra, encontram-se personagens caricaturais, cujos traços de personalidade ou padrões comportamentais são propositadamente acentuados e levados a algum exagero (criando o ridículo), e personagens tipo, identificados por um traço distintivo comum: profissão (por exemplo, a parteira, os políticos), pelo comportamento (as mulheres casadoiras), pela classe social (os funcionários do Estado).

Além desta forma de caracterizar as personagens, segundo E.M. Forster no romance podemos ainda falar de *personagens desenhadas ou planas* e *personagens modeladas ou redondas*. Seguindo este autor, o que nos interessa é a primeira, a personagem desenhada, já que esta é quase sempre uma personagem-tipo e tende com bastante frequência para a caricatura ou apresenta uma natureza cómica ou humorística (AGUIAR E SILVA, 1982: 677).

A personagem plana não altera o seu comportamento no decurso do romance e, por isso, nenhum acto ou nenhuma reacção da sua parte podem surpreender o leitor. O tipo não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas.

(AGUIAR E SILVA, 1982: 677)

5.1.1. *As personagens de Lisboa em Camisa*⁵⁷: apresentação

Lisboa em Camisa é um convite a entrar numa casa portuguesa; é instalar-se comodamente na mesa esconsa e partilhar o pão em família modesta; é comer com os burgueses de Lisboa cheios de vontade de mostrar o que não têm e transparecendo

⁵⁷ Ver Apêndice K – Quadro de Personagens em algumas obras de Gervásio Lobato para se ter a noção dos diferentes tipos de personagens que o autor recorrentemente utiliza e, desta forma, poder ser usado como quadro comparativo, se necessário.

apenas o desejo mais íntimo: títulos vãos, aparências que se vendem e se compram, e ainda os passeios para “ver e ser visto” na Baixa de Lisboa onde residem (ou gostariam de residir).

Como na maioria das “novas” urbes, a família que acompanhamos pela pena de Gervásio não é natural de Lisboa. Veio do Algarve à procura de “novos ares” e de um rebento que teimava em não aparecer no seio familiar, abençoando o casamento entre Angélica e Justino Antunes, que durava há já quatro anos.

Justino, o marido, de 52 anos, havia desposado a filha do Administrador do Concelho, uma prendadíssima jovem de 18 anos: «tocava piano que era um encanto, bordava a ouro e cantava a Traviata, em italiano» (p. 7). Possuía, assim, algumas das qualidades exigidas às mulheres da burguesia (mesmo as pertencentes a um estrato inferior). A bem da verdade, Angélica encontrava-se farta de estar naquele «inculto concelho, onde a eloquência do seu pae não tinha florido» (p. 10). A oportunidade de abalar surge na sequência de uns pequenos problemas gerados pelo pai da jovem esposa, Filipe Martim, que aliado à falta de um herdeiro, leva a esta desejada partida para a capital do Reino.

Este aparente mal-estar é somente uma desculpa para ocultar o desejo burguês de ir viver para um centro cosmopolita e moderno (neste caso Lisboa). Os dois “jovens” esposos vêm-se assim atirados para uma nova etapa da sua vida com dois objectivos: gerar um filho (conselho dado, entre risinhos incontidos, pelo boticário (p. 10) e dar um rumo à vida devido ao lugar obtido (não por mérito próprio) por Justino como empregado público – segundo oficial das obras públicas, comércio e indústria (isso sim, um cargo de prestígio, como ironizaria Gervásio Lobato).

Lisboa não era uma cidade desconhecida para Justino Antunes. Por cinco vezes havia já pisado aquelas ruas em situações tão díspares como o casamento de D. Pedro com D. Estefânia, na Igreja de S. Domingos, a 18 de Maio de 1858, ou quando se destapou a estátua de Camões (sim, aquela mesma estátua apoderada pelas pombas lá pelas bandas do Chiado, hoje em dia), ou na inauguração da estátua do rei D. Pedro IV, decorria o ano de 1867, ou ainda quando se representou a peça de Charles Lecoq, *A Filha da Senhora Angot*, provavelmente no Teatro da Trindade⁵⁸. Estes momentos

⁵⁸ BASTOS, António Sousa (1908). “Gervásio Lobato”. *Diccionario do Theatro Portuguez, Obra*

patrióticos eram tónicos de movimentação de massas. Não é inusual na época pessoas das zonas rurais deslocarem-se até Lisboa para participar em determinados eventos. O teatro, por exemplo, era um dos espectáculos que, por vezes, atraía uma determinada franja da sociedade que vivia nos arredores (ou mesmo em locais considerados mais afastados) de Lisboa.

Foi um “alívio” para todos a mudança para Lisboa, sobretudo para Palmira Martim, a sogra, que não ía ao Algarve, «por ser muito nervosa, ter medo de andar embarcada, de andar a cavallo, de andar no comboio, de andar em diligencia, e não ser das coisas mais faceis o ir a pé até lá» (p. 11). Tudo leva a crer que Palmira havia ficado pela cidade, enquanto o marido teria conjugado a sua vida nessas idas e vindas entre o Algarve e a capital.

Sem habitação à qual chamar lar, a família Antunes permaneceu em casa dos sogros, Filipe e Palmira Martim no início da chegada a Lisboa. O que pareceu um sonho rapidamente se transformou em fastio para Angélica. A toda a hora era massacrada pelos constantes pedidos de sua mãe. É ponto assente que havia que mudar de residência para ocorrer a tranquilidade no seio familiar.

Esta mudança cria uma deslocalização da narrativa. Inicialmente do Algarve para a Lisboa da Estrela (onde se situa a casa dos sogros), agora da Estrela para a Baixa.

Há, portanto, dois eixos geográficos durante toda a história: a zona da Estrela (pouco mencionada, mas que convém ter presente, já que é aí que moram os Martim) e a Baixa lisboeta, nomeadamente a Rua dos Fanqueiros.

Mas porquê a deslocalização da narrativa para a Baixa? Erguida de cara lavada há menos de cem anos, a Baixa foi construída de raiz, pois havia sido devastada pelo terrível terramoto de 1755, no fatídico dia de Todos os Santos. Como frisado no segundo capítulo, à época Lisboa vivia-se na Baixa. Era aí que se localizava toda a intensa vida da capital. Embora outras zonas periféricas assumam relevância literária pelo movimento e interesse que geravam, era sem dúvida nenhuma a Baixa que despertava toda a atenção. Ela constituía o elemento centrípeto de toda a vida urbana e, sobretudo, da vida burguesa. Mesmo a aristocracia, que vivia nos belos palácios situados em zonas mais nobres e afastadas do centro, era impelida a ir à Baixa deleitar-

se nos seus teatros, nos seus cafés, nos passeios do dia-a-dia. Só assim poderia ser admirado o fausto que ela própria ainda procurava ostentar e deleitar os olhares invejosos dos transeuntes da Baixa. Sem se tornar um lugar-comum, a Baixa é um dos espaços mais descritos e usados de Lisboa nas inúmeras novelas oitocentistas.

Sendo a Rua Augusta um dos sítios mais caros para se viver e onde era difícil arranjar um apartamento para alugar, a decisão recaiu na Rua Nova da Princesa, conhecida como Rua dos Fanqueiros. Lá se instalou a família Antunes⁵⁹: Justino, Angélica, a irmã do senhor Antunes, D. Josefina, o seu sobrinho, Arnestozinho, e, ainda, a velha criada que os acompanhava sempre, Alexandrina.

Foi este núcleo familiar que se mudou de “armas e bagagens” para um «quarto andar, do lado dos pares, da rua dos Fanqueiros» (p.11).

E quem costumava viver na Rua dos Fanqueiros em oitocentos? Eram sobretudo comerciantes de tecidos e de costura que tinham os seus negócios na parte baixa dos edifícios. Nos apartamentos, temos um pouco de tudo, embora na freguesia de São Nicolau se verifique já uma pequena burguesia significativa.



Fig. 1 – Justino Antunes

Parcas são as palavras no que toca à descrição de Justino Antunes. Dele apenas se sabe a idade: 52 anos. Não há qualquer descrição física e somente as ilustrações permitem uma imagem visual (embora adulterada pela perspectiva do desenhador). Mostram um homem de aspecto grave e bigode ridículo, com algumas entradas no seu basto cabelo, envergando sempre uma jaqueta e os imprescindíveis acessórios: a cartola e a bengala.

Politicamente, Justino é um homem das maiorias, das parlamentares e das opiniões das pessoas “influentes”. Por influxo familiar (mais do que por opção reflectida e pessoal), tinha em Fontes Pereira de Melo (1819-1887), considerado o Bismarck⁶⁰ português, a mais digna consideração:

⁵⁹ Ver Apêndice J – Genealogia da Família Antunes (construída a partir de informação retirada da obra e devidamente ilustrada).

⁶⁰ Otto Bismarck (1815-1898) foi um estadista prussiano que unificou a Alemanha. Foi ainda chanceler entre 1871-1890.

Seu sogro era muito influente na política, e tinha sobre as sciencias sociaes e administrativas uma opinião sua, particularíssima, que dizia “bem alto para que todos o ouvissem”, em todas as solemnidades públicas. Essa opinião entranhada era que “o sr. Fontes é o Bismarck portuguez.” O sr. Antunes, desposando a filha do administrador do concelho, desposou tambem o seu ponto de vista politico.

(10)

É este homem influenciável e tosco que desposa D. Angélica que ademais do conhecimento da sua tenra idade e dos seus prendados dotes mais nada é dito sobre ela. Segundo as ilustrações, Angélica é uma mulher de tez clara e cabelo frisado usado à moda (ou seja, apanhado, deixando ver a delicada nuca). Possuía, como todas as mulheres, os gostos burgueses citadinos da época, mas não tinha dinheiro para os alimentar. Talvez um pouco vexada pela fraca influência de seu pai por terras algarvias, acede de boa vontade vir para Lisboa à procura de uma vida melhor.



Fig. 2 – Angélica Antunes



Fig. 3 – Josefina Antunes

A outra mulher deste núcleo, D. Josefina, é viúva do Coronel Segismundo. Porventura por Justino ser o seu único laço familiar, acompanha-o para Lisboa e integra-se imediatamente na vida do casal. Magra, de buço farto e pequeninas patilhas grisalhas (p. 55), Josefina já não seria uma jovem mulher (Justino tinha 52 anos!), fazendo recordar uma típica aldeã ou mulher saloia por despontar no rosto um grande sinal negro com cabelos fortes e grossos. Esta viva descrição de Gervásio Lobato faz-nos recuar às memórias fotográficas, gráficas ou orais, e descobrimos nela o retrato das mulheres do campo, de preto carregado (fruto de uma viuvez sentida e que se mostrava socialmente), aspecto frágil mas com força e determinação, inculta (com pouca ou nenhuma instrução/alfabetização) e dada a uma enorme coscuvilhice. Alcoviteira por vocação, imagem cómica bem construída por Gervásio, Josefina atravessa a narração com um papel bem específico: ser o boletim de notícias da Rua dos Fanqueiros, mulher que sabe tudo o que se passa e que transmite todas as novidades (boas ou más) que sucedem em casa e, à mesa de

jantar, as notícias que provêm da rua, da vizinhança.



Fig. 4 – Arnestosinho

Seu filho, Arnestosinho (deturpação do nome Ernesto), tem 14 anitos quando chega a Lisboa. Ingénuo (ou mesmo destituído) como a mãe, a idade, que à época já era de jovem rapaz, não traduz os comportamentos e atitudes que demonstra a cada instante (insubordinado, choramingas, com brincadeiras infantis, com saídas inocentes e que só ouvimos da boca de crianças de tenra idade):

E o mariola do rapaz, já com catorze anos e a perguntar pelo primo que tinha vindo de França...

(40)

Apresentada a família de sangue, resta a velha criada que acompanha os Antunes, Alexandrina. Caracterizada pelos adjectivos “velha” e “antiga”, do primeiro deduz-se a idade avançada, do outro a longevidade de permanência na família Antunes. É precisamente este último adjectivo que permite incluí-la no referido núcleo familiar (alargando-o a elementos externos).

Também aqui as ilustrações ajudam a imaginar uma velhinha, de ancas largas e constituição anafada, a cabeça coberta por um lenço (comum nas mulheres da aldeia para ocultar o cabelo), muitas vezes de mãos na cintura, sinal de fortaleza e contradição à autoridade do patrão.



Fig. 5 – Alexandrina

– Então esses croquettes... gritou Justino já irritado.

A figura colerica, raivosa de Alexandrina appareceu á porta da casa de jantar.

– O que está o senhor ahi a berrar por coquettes... disse ella desabrida, muito malcriada, eu não posso fazer em coquettes... com meio arrate de carne não se póde fazer mais... não quer gastar dinheiro, e quer dar jantares... eu cá milagres não sei fazer... Ora esta!

Alexandrina disse, e retirou-se contente, satisfeita, como quem se vê livre d'um enorme fardo, e na casa de jantar não se ouvia senão os risinhos abafados das meninas Torres, e a respiração offegante de Justino e da família, que parecia que estava tomando um duche.

(98)

Face a este comportamento pouco adequado de Alexandrina, coloca-se a questão: teria sido ama de Justino para justificar as respostas desajustadas que dá ao patrão? Ou há aqui apenas uma forma natural de ser e estar que Justino aguenta para, pelo menos, conservar a criada?

Falta apenas o petiz nascituro, de nome Moisés por deferimento do padrinho – tão usual à época o baptizando ter o nome do padrinho (embora neste caso fosse uma alcunha e não o verdadeiro nome!) – para completar a família Antunes. Sem o próprio saber, a primeira parte da obra gira em torno deste

menino pequeno, avermelhado, com um nariz muito chato, as orelhas muito grandes, cabeça nua, apenas aqui e ali com uns pellinhos ruivos, bocca muito grande, olhos baços, d'uma côr leitosa, e umas guellas sempre abertas n'um berreiro muito guinchado, que denunciava excellentes pulmões.

(21)



Fig. 6 – Moisés Antunes

Este retrato pouco favorável desloca a fealdade dos pais para o bebé. A quem sairia ele? De onde provinha aquele nariz “muito chato” ou as orelhas “muito grandes”? Se quase todas as crianças à nascença são tidas como bonitas, Moisés é caracterizado pela sua fealdade natural. Desmistifica a habitual ideia de um mundo burguês onde imperavam a beleza e o *glamour* (basta reparar em pinturas representando os burgueses de oitocentos).

Assim, Moisés será o motivador de boa parte da obra: “Os desgostos do Sr. Antunes” debruça-se na incapacidade deste de procriar; por sua vez “A aurora da liberdade”, além de marcar um dia histórico do liberalismo, o 24 de Julho, assinala o nascimento do primeiro rebento do matrimónio. Apesar de toda a felicidade, este marco familiar não impede que Justino não se sinta defraudado e, embora satisfeito por ser pai, se note nele uma ponta de irritação, pois já há muito que andava desejoso de ver a “Alvorada”, ponto alto da solenidade patriótica:

Elle gostava muito de ter um filho, era o seu sonho de ha muitos annos, mas gostava tambem muito de ir ver a alvorada. E depois, filhos ha todos os dias,

mas auroras da liberdade não ha senão uma por anno. Que demonio de coincidencia!

(21)

O baptizado do petiz, que foi um acontecimento social com o mais requinte e decoro possível, enche as páginas dos capítulos “A véspera do grande dia”, “O nome do padrinho”, “A ida para a igreja” (onde a cerimónia é descrita) e “O baptismo de Moisés”.

A parte social do dia da cerimónia do baptizado ocupa umas boas páginas repleta de inúmeras peripécias ridículas. “Antes do jantar”, “A vitela do baptizado”, “O fim do jantar” e “A *soirée* do baptizado” são quadros de grande comicidade. Apontam características das personagens e sublinham, no ridículo, esse mundo burguês que fascinava Gervásio. Os últimos capítulos da primeira parte (“O chapéu do Dr. Fromigal”, “A *soirée masquée* do Conselheiro” e “O veado real”) seguem outros rumos e deixam de lado o pequenino Moisés, facto que resulta da obra *Lisboa em Camisa* (pelo menos a primeira parte) ser planeada e escrita como um folhetim e não construída como romance.

Nesta descrição, segue-se os Martim, pais de Angélica. Como sucede com a maioria das personagens, também destas existem poucas descrições físicas, sobretudo no que toca a Palmira. Anteriormente referido, esta terá ficado por Lisboa, não acompanhando o marido por terras algarvias, devido ao seu carácter nervoso. Tomando o retrato que é feito por Pedro Guedes, Palmira é uma senhora “avantajada”, com um peito proeminente e uma parte inferior, incluindo um “traseiro”, demasiado grande. Também o rosto balofo não apresenta uma expressão marcadamente feminina e está longe dos padrões de beleza do século XIX.



Fig. 7 – Palmira Martim



Por sua vez, Filipe é um homem marcado pelas filiações passadas, com o seu Martim sem “s” que evocava glórias remotas (porventura o Martim que ganhou “fama” durante o cerco de Lisboa). Desterrado para o Algarve por

Fig. 8 – Filipe Martim

ter feito sandice grossa em Lisboa, era Administrador do Concelho, ele que havia sido também chefe de repartição. Foi por seu intermédio que Justino se introduziu no “funcionalismo público” que começava a tomar corpo. Naquela altura seriam oficiais do Estado – um conceito que surgia renovado pela mão da Revolução Liberal. O Estado já não era o rei absoluto, mas também não uma democracia *par inter pares* (como na Távola Redonda).

Filipe era igualmente um homem de ideias políticas fortes e de uma casmurrice a toda a prova. No entanto, as suas “austeras barbas brancas” e a sua enorme e arredondada barriga, o seu cabelo rarefeito e o seu nariz adunco mostram-nos uma personagem que em tudo lembra a típica imagem do avozinho.

Como qualquer outra família burguesa, os Martim possuem um criado. Este, galego, com uma profissão não muito comum entre os seus pares, e de nome Manuel, aparece com destaque numa situação concreta para colmatar a falha de um outro galego (este sim a desempenhar um papel de relevo na história). Trata-se de uma mera personagem decorativa, como um adereço numa peça de teatro. Poder-se-ia dizer que é um figurante, não fundamental para a trama da narrativa, apenas com uma pequena contribuição no desenvolvimento da acção. Dele sabemos que era mais gordo do que Justino, já que usando uma casaca deste para poder, dignamente, servir à ceia, no dia do baptizado, a rasga dado o seu volume corporal:

D'alli a momentos appareceu outro gallego, o Manuel, criado do Martim, de calças de riscas, collete azul, gravata branca e casaca muito curta e muito apertada, a estoirar, a servir o vinho da Madeira.

(117)

Depois de uma visita à casa dos Martim, na Estrela, há que regressar à Rua dos Fanqueiros. Recém-chegada, a família Antunes é motivo de curiosidade das gentes do bairro e, sobretudo, da vizinhança mais próxima. Os vizinhos são uma parte importante da sociabilidade e dos laços que se formam mas também aqueles, que vivendo portas fronteiras, apontam as diferenças e os elementos comuns a ambas famílias. No mesmo patamar, do 4º andar da Rua dos Fanqueiros, moram um viúvo, o Conselheiro Torres, e as suas quatro filhas: Carmo, Sabina, Eduarda e Clementina.



Fig. 9 – Conselheiro Torres

Nascido a 27 de Fevereiro, e com 48 anos, Tibúrcio Torres (“Moisés” foi uma alcunha dos tempos da marinha, quando foi salvo das ondas do mar enquanto tomava banho na barca) era um homem da política e pertencia ao quadro do Estado como Director-geral. Preocupado com as aparências sociais e lugares de destaque, mesmo em situações de cortesia de vizinhança, o Conselheiro é o exemplo do burguês que mostra o que não é e anseia o protagonismo.

Entretanto cá fóra o conselheiro, curvando-se para Justino com uns grandes estalidos do seu peitilho bem engommado, abraçava-o com uma amisade que vem de cima, uma amisade cheia de protecção benevola e dizia-lhe:

– Felicito-o, sinceramente, por este incidente feliz, que veio realçar as alegrias do seu lar doméstico.

– Oh! sr. conselheiro...

– E oxalá que o recémvindo saiba honrar e imitar as virtudes cívicas e familiares do seu progenitor.

(31-32)

As suas filhas são, para o público leitor, conhecidas como “as meninas Torres”. Todas mulheres casadoiras possuem um papel secundário na comédia, excepto Sabina, que ganha protagonismo ao longo da história e cujo desenlace amoroso acompanhamos no decorrer da segunda parte de *Lisboa em Camisa*. Apresentadas a pouco e pouco, as meninas Torres constituem um “grupo”, um plural que ganha expressão por estar interligado, ou seja, valem enquanto grupo.

E os olhos das **meninas Torres**⁶¹ apareceram a espreitar pela greta da porta, com grave incommodo do conselheiro que muito comprometido, tossia para que Justino as não ouvisse, e passeiava defronte da porta, procurando posições para as encobrir dos olhos do seu futuro compadre.

(50)

No entanto, esta relação plural não significa que possuam laços de estreita amizade entre todas. É notório que a amizade se repartia: Sabina suportada por Eduarda, Carmo corroborando Clementina.

⁶¹ Sublinhado meu.

- Quem o mandou ao papá ir espreitar? – replicou ella [Sabina] toda espevitada.
- É verdade, querem vêr tudo, depois queixam-se. – aprovou a mana Eduarda, que era sempre a favor d'ella.
- Ah! ainda em cima respingas? censurou com energia o conselheiro.
- Cala a bocca, não respondas ao papá, ralhou também, aprovada pela mana Clementina, a menina Carmo, que eram sempre opposição ás outras duas.

(122)

A entrada do Dr. Fromigal introduz novos elementos narrativos para adensar a estória: as relações afectivas, a paixão e os jogos amorosos da época. Desde esse momento, a personagem Sabina vai jogar entre o singular (eu-Sabina) e o plural (as meninas Torres), ou seja, o papel de maior relevo que vai desempenhar não a impede de se configurar junto a esse plural. É uma com o grupo mas prevalece, age e afirma-se para além do grupo. Cada uma delas, no entanto, é descrita fora do grupo “as meninas Torres”.

Carmo Torres é a filha mais velha, a mais amável e a mais conciliadora. Por morte da mãe, talvez tivesse tido um papel importante na educação e na feminilidade das restantes mulheres da família. Em contraponto, Sabina (“Bibina” como era carinhosamente tratada pelo pai que a tinha como sua preferida) é a mais nova e, por isso, a mais desbocada, sem papas na língua e com fama de espirituosa, descompondo toda a gente. É ainda a mais esperta de todas, facto que se comprova pela astúcia manifestada no desenrolar das páginas. Porém, no entender de Alexandrina, a criada dos Antunes, tudo se resumia a uma ideia:



Fig. 10 – Sabina Torres

- É muito sympathica a Carmo, a filha mais velha do compadre do senhor; agora a mais nova, é uma lambisgoia, uma espevitada...

(58)

Eduarda Torres é, de todas, a mais bonita e aquela sobre a qual recai a atenção de um dos homens, Filipe Martim, com desaprovação notória de Palmira (como não poderia deixar de ser!):

(...) e Filipe, que ia a offerecer o braço á menina Eduarda Torres, a mais bonita das Torres, foi agarrado por sua mulher, que não lhe dispensou o

braço.

(83)

Resta Clementina. É a única do grupo “as meninas Torres” mais discreta e só por uma vez se compromete na acção: opõe-se a um comportamento tomado pela sua irmã Sabina (exemplo já aludido anteriormente na p. 66).

Como na maioria das famílias pequeno-burguesas, os Torres têm em Engrácia o desempenho de uma dupla função: criada e cozinheira. Ao contrário de Alexandrina que é notoriamente de ambientes rurais, Engrácia parece ser mais uma criada de cidade. Porventura por aí ter nascido ou ter ido, em tenra idade, servir como criada em casa de uma família urbana, adquiriu hábitos que facilmente se atribuem às gentes da cidade.

Vistos estes dois núcleos familiares (ou eventualmente três), o binómio composto por Antunes/Martim e ainda os Torres, as outras personagens de *Lisboa em Camisa* surgem com maior ou menor destaque, mas não inseridas num núcleo ou contexto familiar. Bom, nem todas, se incluir o casal Bastinho no que considero a família. Todavia, em oitocentos, um casal por si só não constituía uma família. Esta era um círculo bem mais alargado do que hoje em dia, compreendendo o casal, os filhos (se os houvesse), tios e primos, avós ou mesmo os criados ou criadas que os serviam há anos⁶².

Destas personagens mais “periféricas”, há em algumas um protagonismo crescente. É o caso do Dr. Fromigal, cujo romance com Sabina Torres irá despoletar uma segunda parte com contornos específicos.

Fromigal assume preponderância no fio condutor da narrativa por duas vias: é chefe da repartição onde Justino Antunes trabalha (e, portanto, seu superior hierárquico) e é por este convidado a ser “madrinha” do neófito⁶³; e tem uma paixão (em crescendo) pela já



Fig. 11 – Dr. Fromigal

⁶² Para se perceber melhor este mundo dos serviçais, aconselhamos a série *Downton Abbey*. Mesmo que haja uma distância cronológica alargada (mais ou menos 30 anos), uma vez que a acção desta série decorre na primeira década do século XX, as diferenças do comportamento dos criados não é relevante. Assim sendo, a análise do desempenho dos criados na série contribui, em nossa opinião, para demarcar o papel que eles têm no interior da família.

⁶³ Não com o termo “madrinha”, os padrinhos de baptismo antes do II Concílio Vaticano podem ser

referida Sabina. Leiriense de naturalidade, e bacharel em Direito, Fromigal tem ideias políticas contrárias a Filipe Martim e ao Conselheiro Torres (embora este menospreze essa situação, o que provoca a indignação do sogro de Antunes):

- Oh! compadre... meu sogro, respondeu atarantado Justino... o Dr. Fromigal... é um homem importante...
- Hum! Hum! sorriu ironicamente Filipe Martim...
- É o meu chefe, accentuou Justino, ufano.
- Ah!... se é um chefe... disse meio convencido e tranquillizado o conselheiro.
- Sim, observou logo Filipe... mas diga o resto...
- O resto quê, meu sogro?
- Diga que é um homem que se atreve a fazer oposição ao sr. Fontes, ao Bismarck portuguez, diga-o bem alto para que todos oiçam!
- A sogra de Justino teve uma exclamação de espanto e de terror...
- Justino ficou aniquilado.
- O conselheiro, porém, longe de ficar irado como Filipe suppunha, sorriu...
- É só isso!... Pelo que vejo v. ex^a. não é eclético...
- Não, senhor, respondeu sem saber o que era Filipe...
- (...)
- Pois eu sou... O respeito mutuo das opiniões individuaes é um dos mais bellos fructos da frondosa arvore da liberdade... (...)
- Filipe Martim não replicou, mas ficou desgostoso.

(61-62)

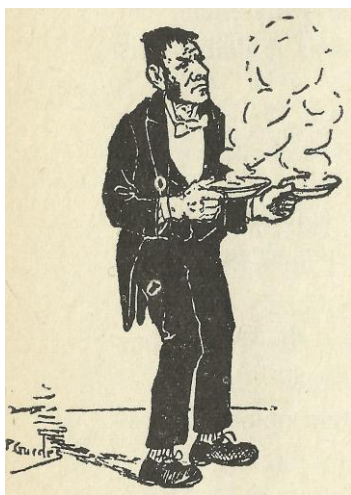


Fig. 12 – Gil Galego

Outro homem que se destaca, mas por motivos diversos, é um galego conhecido como Gil Galego. Não tendo lugar em nenhuma das famílias, Gil é, no entanto, um “amigo” de Antunes que se sujeita a ajudá-lo nas situações mais intrincadas. Aguadeiro de profissão, é criado ou ainda guarda portão, quando necessário. Na segunda parte de *Lisboa em Camisa*, integra o elenco da peça *Pedro*. É por via das ilustrações de Pedro Guedes que acedemos à descrição de Gil. Com as suas largas suíças que despontavam no prolongamento do cabelo no seu rosto, possuía uma “cara acentuadamente galega”, nas palavras de Gervásio Lobato, cuja pronúncia, carregada de “xx” em vez de “ss”, confirmava.

inclusive santos, prática que foi corrente durante um longo período e que os assentos de baptismo das paróquias atestam.

E o Gil respondia com a sua voz de trovão:
 – É prá minha e xua extruchão.
 – Não é isso, homem, emendava o conselheiro. Não é xua, é sua, sua, como quem quer dizer suar. Entendes?
 – Sim, senhor, xoar.
 – Ó homem! Não é xoar, é suar, como quem diz assoar, percebes?
 – Bom, bom, axoar, bem sei.
 – Não é axoar, é assoar, como quem diz caçoar, comprehendes?
 – Ai! Ai! Agora... caxoar.
 – Ó gallego do diabo, gritava por fim o conselheiro fóra de si. Tira os xx que vem cá o senhor Fontes.
 – Que tire os chês? perguntou o Gil muito espantado... Onde está o chês?
 (197)

Frequentador da casa dos Antunes por uma (afortunada) casualidade, o casal Bastinho terá no seu herdeiro um dos protagonistas da trilogia *Lisboa sem Camisa* (1930-1932) de Armando Ferreira, que continua a saga da família Antunes pelo pé de Moisés.



Fig. 13 – Isidoro e Delfina Bastinho

Isidoro de Almeida Bastinho, filho do contínuo da repartição de Filipe Martim, trabalhava como recebedor de uma companhia de seguros. Carinhosamente tratado pela mulher como “meu bicho”, esta era a sua “Titina”. De nome Delfina, a esposa de Isidoro é apresentada por dois adjectivos físicos precisos: “magra” e “trigueira”. Junto de seu marido, que cantava desafinadamente, Delfina era uma exímia destruidora da música clássica que tocava ao piano para animar os serões. Era igualmente muito meiga, adorável e desembaraçada, sendo ainda capaz de desenvolver um grande talento nas inúmeras *soirées* particulares a inventar castigos para os diversos jogos de prendas, que têm lugar na casa dos Antunes e se iniciam no dia do baptizado.

Dada a sua profissão, uma personagem surge em alguns capítulos da obra: a parteira. O serviço médico era um exclusivo do homem, mas ao parto assistia apenas a mulher que se “especializava” para o devido efeito. Leonarda da Purificação é a parteira “de serviço”



Fig. 14 – Leonarda da Purificação

e que se irá ocupar do pequeno Moisés, tendo (como era inerente ao trabalho desempenhado) o papel de comadre do bebé. De buço negro acima dos lábios (muito comum nas mulheres das aldeias ainda hoje), rivalizava com D. Josefina pelo “prémio da tagarelice”. Eram várias as famílias a que prestava serviço e algumas evidenciavam-se pela quantidade de filhos gerados:

A Leonarda da Purificação, a comadre, estava sobre brasas. Às duas e meia tinha de estar em casa do commendador Rocha, e já eram tres. Estava vendo que se zangavam com ella, e que perdia aquelle freguez. E que freguez! O commendador Rocha! Um homem que tinha pelo menos quatro filhos em tres annos!... Era quasi que um partido!

(75)

O capítulo “*A soirée masquée*” marca a entrada (e a saída) de uma nova personagem: o sr. Gomes, segundo oficial do Ministério, a quem o Conselheiro Torres pede ajuda para elaborar os convites para esse serão particular, dado que possuía uma letra “de qualidade”. Convidado para ocupar o lugar do Dr. Fromigal, pois este estava a preencher em demasia o coração de Sabina, o sr. Gomes descreve a ascensão meteórica ao protagonismo por participar em tal ilustre serão. Mas a queda também é grande. Depois do capítulo finalizado, já não mais será falado.

Há ainda na primeira parte, personagens que intervêm apenas em dado momento e desaparecem sem conhecermos o nome ou qualquer característica especial que as envolva na narrativa e determine o rumo da acção. São elas os cocheiros, o guarda, o merceeiro, a ama. De salientar, ainda, dois grupos de pessoas que agem num plural: os homens pedintes à porta da igreja de S. Nicolau e as mulheres curiosas que participam do baptizado apenas para arranjar motivo para palrar entre elas ou levar a notícia do acontecido ao bairro.

Já na segunda parte, aparecem José, contínuo da repartição do Conselheiro Torres, que possui experiência de teatros particulares como amator; o Ministro, amigo do Conselheiro e cuja participação se resume a uma pequeníssima situação humorística; Tibúrcio, o beleguim, com “má catadura e de expressão semelhante a um algoz” (241.243); e ainda o guarda-nocturno que é convidado para desempenhar o seu papel: o de guarda-nocturno.

5.1.2. Problemas de fixação e de edição na obra: recurso às personagens

Uma interrogação que me surgiu aquando da descrição das personagens, relativamente ao uso ou não das ilustrações, foi se a data da narração coincide com a da escrita e publicação da obra *Lisboa em Camisa*. Fruto de datas anteriormente avançadas e sabidas as da publicação dos jornais em causa *O Progresso* e *O Fígaro* – 1881/82, aponto o ano 1880 como possível na tentativa de responder à questão lançada.

Temos alguns dados connosco: a peça de Charles Lecoq, já referida na página 57, foi publicada em 1872, mas somente representada em Portugal em 1875; há ainda um episódio que se desenrola no “Americano” (pp. 128-134). Este facto é relevante para a fixação de uma data uma vez que a primeira linha do Americano em Lisboa surge no dia 17 de Novembro de 1873.

Logo, estes dois factos (além de outros) apontam para datas posteriores ao ano 75. Posso naturalmente fazer coincidir a data da narração com a da escrita/publicada e falar de 1880 e daí não resultaria danos para a compreensão da obra.

Mas por que é tão importante fixar uma data? Encontro aquilo que se pode ver como incongruências entre as ilustrações de Pedro Guedes (já póstumus) e as descrições de Gervásio Lobato. De que modo altera a percepção da obra? A verdade é que o homem é um ser essencialmente visual e as ilustrações funcionam como um estímulo para o cérebro não só para imaginar mas para reter e construir relações entre as palavras (o texto) e as imagens. Vejamos:

- Filipe Martim nasceu no dia 27 de Dezembro de 1825 (103).

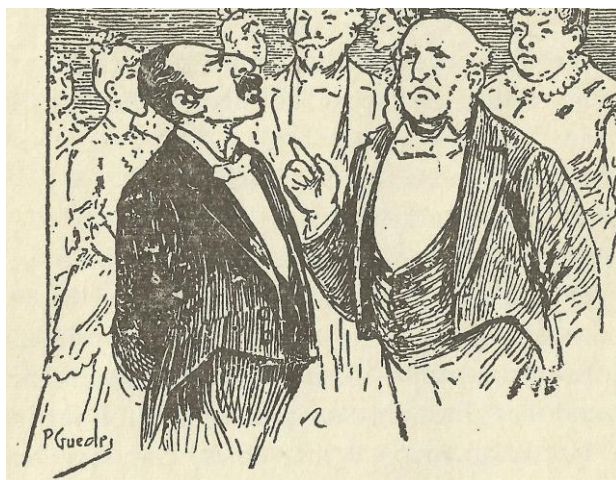


Fig. 15 – Justino Antunes e Filipe Martim

Em 1880, Filipe é um “venerável” senhor de 55 anos. Se Justino Antunes (o

elemento de comparação) tem 52 anos, parece que a imagem não segue, de todo, a informação. As diferenças das ilustrações entre um e outro são notórias. Apresentam um Filipe bem mais velho do que Justino, contradizendo qualquer cálculo matemático feito. Embora possa não ter consequências evidentes, saber que Filipe e Justino têm (quase) a mesma idade, provoca uma nova leitura das estórias da obra.

- Do mesmo modo, esta situação enganosa sucede com o Conselheiro Torres.

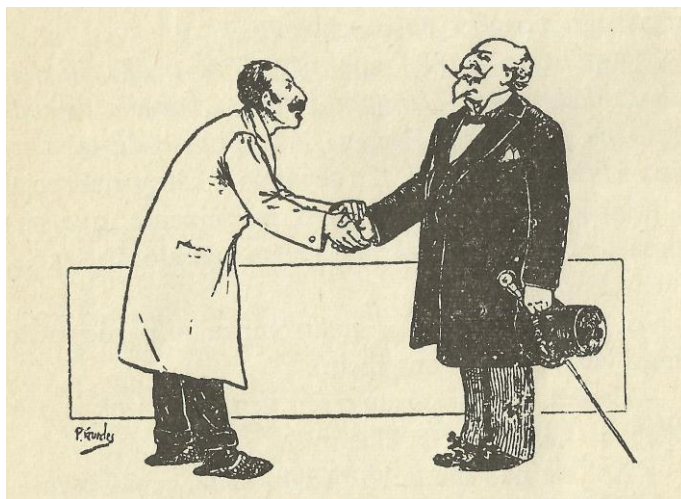


Fig. 16 – Justino Soares e Conselheiro Torres

Como Gervásio Lobato indica, o Conselheiro é um homem de 48 anos, logo mais novo que Justino. Por que é então representado como um ancião? De bigode arrebitado e careca, com um farfalhado cabelo em cima das orelhas contrasta com o aspecto mais jovem do senhor Antunes. Terá Pedro Guedes pensado no cargo de conselheiro como indicador de um mérito obtido pela idade? Só assim se consegue explicar as ilustrações aqui reproduzidas.

Surgem, como exposto, algumas dificuldades na hora de analisar a obra no seu conteúdo extra-literário que condicionam a sua leitura ou a enriquecem pela visão alargada recorrendo-se a outros mundos. A ilustração é uma dimensão que vive por si própria, mas um texto ficcionado aliado à imagem tem um poder de captação de interesse do público leitor muito maior.

Neste caso, a ilustração deu lugar a contradições entre as palavras e a imagem.

Seria diferente a análise de quem lia a obra sem imagens, quer no folhetim quer nas primeiras duas edições em livro? Que contributos deu o desenho ilustrado às palavras? Modifica-se a percepção do cómico sem as ilustrações?

5.2. A sociedade de Lisboa de oitocentos

Falar do contexto social do século XIX é ter em conta algumas conjunturas e linhas de força que se traçam com bastante clareza. São elas: a ascensão dos burgueses, com a progressiva consciência de ser “uma classe”, assumindo projectos e valores específicos e tornando-os o padrão de aculturação para outros grupos; a decadência da nobreza, com perda de regalias e poder social; transformações das relações sociais no campo, com o aparecimento de burgueses (rendeiros e homens de profissões liberais) nos meios rurais; e o despontar do movimento operário, devido à progressiva industrialização, fenómeno que em Portugal só chega incipientemente em meados do século.

Em seguida, segue-se um quadro ilustrativo das diferentes personagens que povoam as páginas novelísticas de Gervásio Lobato e que representam os diversos traços da sociedade lisboeta oitocentista. Apesar de ser apresentadas quatro novelas e sem querer comparar de forma exaustiva, há uma panóplia de figuras que povoam recorrentemente os episódios folhetinescos e que se integram perfeitamente no círculo habitual de sociabilização do autor.

**A SOCIEDADE DA LISBOA DE GERVÁSIO LOBATO
PROFISSÕES E GRUPOS DE PROFISSÃO**

PROFISSÕES E GRUPOS DE PROFISSÃO	A COMÉDIA DE LISBOA folhetim 1877 livro 1878	LISBOA EM CAMISA folhetim 1880/1881 livro 1882	A COMÉDIA DO TEATRO s.d.	O GRANDE CIRCO livro 1893
deputados e cargos governamentais		s/ nome [Ministro]	Cazimiro	Conselheiro Júlio Recardães
conselheiros, administradores, comendadores e juizes de irmandades	Conselheiro Gaspar Conselheiro Zacarias Sr. Conselheiro Comendador (tio de Álvaro) Comendador Raposo	Filipe Martim Conselheiro Torres	Comendador Gonçalves [Eleutério] Goes Miguéis	Comendador Menezes Dr. Ximenes Coronel Mazagão [Conselheiro Júlio Recardães]
oficiais/funcionários superiores				
militares				Padre Mattos
eclesiásticos	“Dominus vobiscum” Álvaro	Justino Antunes Isidoro Bastinho Sr. Gomes Tibúrcio s/ nome [Escrivão] José		
oficiais/funcionários amanuenses				
contínuos				
polícias	s/ nome			Malaquias Fortunato s/ nome [Policia 93]

Quadro nº. 1

bacharéis licenciados	Advogado s/ nome [Juiz]	Dr.Fromigal	[Dr.Alardoal]	s/ nome [Pólicia 218] [Dr. Ximenes] Simplicio Alberto Larim s/ nome [Juiz] s/ nome [Médicos]
empresários	José Torres		Bentes Seraphim Eleutério	
merceeiros e taberneiros				Onofre Provisório Tio Aleixo
empregados do comércio	Criados do Sr. Mathias Ferrari Avelino s/ nome [Estanqueiro da esquina] s/ nome [Barbeiro]		Simão Galhardim Barradas (?)	
contrabandistas				Manuel Canhoto Concha
parteiras		Leonarda da Purificação		
criadas/criados	s/ nome [Criadas] Bernardino	Alexandrina Engrácia	Engrácia	Engrácia Bento Eugénia s/ nome [Criada] s/ nome [Moço do botequim]
artesãos			Manel	

cocheiros	Cocheiro dos omnibus do Ezequiel	s/ nome		s/ nome
varinas				Gabriela
cangalheiro				José dos Mortos
“galegos” (aguadeiros, criados, ...)		Gil Manuel		
ladrões				Thug Fosquinhas
dramaturgo			Alvin [Simão Galhardim]	
ensaiador de teatro			Sanches	
actor/actriz			Sabina	
			Deodata Francisca	
			Nina	
			Phelisberta	
			Leocadia Barreiros	
			Teixeirinha	
			Penoso	
			Gregório	
			Fragiola	
			Sarah Bernhardt	
			Rebellinho	
mestres (professores)				Cacilda Sabino
cabeleireira	Clara		Clementina	
costureira	Mulher do Sr. Barata			
cozinheira	s/nome [Cozinheira]			
director de jornal			Dr. Alardoal	

jornalistas e folhetinistas	Afonso Henriques da Costa (primo do noivo)		Soares		
sem profissão mas com referências familiares ou sociais	Theodolinda Meninas Guerreiro Meninas Pimenta Mãe de Theodolinda Vizinhas Tia de Theodolinda (madrinha de casamento) Eulália, esposa do Comendador Raposo Viúva do Major Gaviões	Angélica Antunes Josefina Palmira Martim Sabina Torres Carmo Torres Eduarda Torres Clementina Torres Delfina Bastinho homens pedintes mulheres curiosas		Bibi Esposa Coronel Mazagão D. Carmo Elisa D. Rita Ti' Ana Mogofores	
sem profissão por razões etárias		Moisés Antunes Arnestozinho (Ernesto)	Cristóvão Adelaide Augusto	Angélica Ventura	
sem profissão expressa	Flamiano Silvério Pimenta, pai das Meninas Pimenta Pai de Theodolinda Sr. Silva (padrinho de casamento) D. Achilles Fomeirola Sr. Procópio Barata Sr. Visconde Sr. Conde			Carlos Sr. Pereira / Sr. Rodrigues Amigo do Carlos Sr. Guedes Isménia (mulher morta) Luís Galhardo Peres	

5.2.1. Os burgueses: o surgir de uma classe social?

Por que me interessa discorrer sobre classes sociais e, sobretudo, estar atento à burguesia?

A resposta imediata aponta para a própria realidade portuguesa oitocentista, concretamente em Lisboa. A burguesia é objecto e alvo da leitura literária do século XIX e, atendendo àquela conjuntura histórico-social, deve e tem de ser tida em conta para uma análise de *Lisboa em Camisa* (já que o principal visado deste folhetim é precisamente o mundo pequeno-burguês).

Gervásio Lobato é um autor do seu tempo: alimenta-se como outros escritores das situações e peripécias burguesas que experimenta, descobre, vive, ouve ou vê no seu dia-a-dia. Os ângulos captados pela sua visão cómica são os da Lisboa burguesa. É esta Lisboa que vive nos seus folhetins, nas páginas das suas obras.

Mas continua a questão em aberto: o que é a burguesia?

No entender de Joel Serrão, a palavra 'burguesia' surge como termo de pleno direito no dicionário apenas em 1913, «quando Cândido de Figueiredo a explica assim: “Qualidade de burguês. A classe média na sociedade”» (SERRÃO, 1978b: 228). O facto de a empregarmos hoje em dia com um determinado valor e significado específico, deriva de todo um processo de separação gerada no seio do povo (ou “terceiro estado”). A burguesia é uma fracção que se diferencia dos restantes grupos do povo devido às suas actividades profissionais e sobretudo por uma consciencialização de ser diferente (e querer ser diferente do resto). Assume-se como a classe social (e ganha consciência de classe, dirá Marx).

Usarei então o termo “burguesia” para identificar essas pessoas que condicionaram toda uma releitura social, que ascendem a esse lugar e assumem esse papel por mérito das suas actividades económicas. É o poder económico que assume definitivamente o papel diferenciador da burguesia em relação aos estados sociais vigentes desde a medievalidade: clero, nobreza e povo.

O grande comércio e o comércio de retalho, algumas actividades industriais (que, entretanto, surgem na capital nas zonas de Xabregas, Braço de Prata e Alcântara), bem como, de outra forma, a actividade agrícola contribuíram para uma nova burguesia citadina.

Apesar de tudo, a emergência do mundo burguês processou-se lentamente em Portugal. Concorrem para isso três causas político-sociais endémicas: fraco desenvolvimento industrial, sobrevivências aristocráticas (o burguês mais abastado ansiava o tal título nobre que o elevaria a um estatuto superior e o colocaria *par inter pares*) e persistência de valores tradicionais.

Em 1820, 8% da população total era constituída por grupos burgueses (a grande maioria funcionários públicos, professores, estudantes universitários, advogados e médicos). O Portugal de 1875 totaliza cerca de 3500 indivíduos dedicando-se a profissões liberais em todo o país, entre advogados, solicitadores, farmacêuticos e médicos. Estes viviam quase exclusivamente nas cidades. A estes podemos ainda acrescentar os actores, os professores de música, os mestres de dança, os fotógrafos e os escritores públicos, o que aumenta o leque de profissões. Não é pois de estranhar que Gervásio Lobato, ao introduzir novas personagens, se refira a esses “quadros médios” do mundo burguês de Lisboa.

Em 1890, o recenseamento da população indicava valores entre os 12-14% para a burguesia, embora apontasse 30% ao referir-se a Lisboa ou ao Porto.

Apesar dos números serem relativamente baixos no cômputo geral da população portuguesa de oitocentos, aos burgueses de profissões liberais era reservado um lugar de destaque na sociedade, dada a sua abertura intelectual aliado ao exercício de uma profissão de intensa intervenção política e pública. Esta “burguesia (supostamente) intelectual” (alvo de sátiras constantes em momentos cruciais das novelas de Gervásio Lobato) contribuiu decisivamente para modelar a opinião pública e para alterar o seu *status quo*.

Ao contrário da sua congénere portuense, assente quase exclusivamente na produção e no comércio do vinho do Porto, a burguesia lisboeta era mais diversificada nos seus interesses económicos, estando orientada para os mercados internacionais. Havia outra diferença entre Porto e Lisboa no que toca a este assunto:

(...) enquanto na cidade do Porto predominava uma pequena e média burguesia, estando a grande burguesia reduzida a algumas individualidades, em Lisboa, pelo contrário, este último estrato tinha uma significativa expressão social.

(VAQUINHAS, CASCÃO, 1998: 384)

Embora represente já algum investimento, a burguesia portuguesa continuava a ser uma diminuta franja da sociedade portuguesa e, como tal, é fácil deduzir que a maior parte do investimento no país – caminhos-de-ferro, explorações mineiras, comércio marítimo e companhias de seguro – resultava de capitais estrangeiros, sobretudo centrados nas mãos de ingleses.

Esta nova burguesia acaba por estar associada à nobreza por dois aspectos: ocorre uma aliança entre a aristocracia de nascimento e a burguesia endinheirada, conciliando grupos e quadros dirigentes oriundos do Antigo Regime e integrando novos membros (que trazem consigo o dinheiro) e o “novo” estado liberal promove o acesso a esses novos membros à nobreza titular por intermédio de títulos e honrarias. «Durante o reinado de D. Maria II, mais precisamente entre 1834 e 1853, foram concedidos 242 títulos de barão e visconde, não contando com as restantes distinções» (VAQUINHAS, CASCÃO, 1998: 385). Desta altura, há o celeberrimo dito de Almeida Garrett:

– Foge, cão, que te fazem barão.
– Para onde, se me fazem visconde?

5.2.2. A cultura e os valores dos burgueses. Os papéis sociais da mulher e do homem

Os modelos impostos pela sociedade de oitocentos foram sobretudo por um factor: o poder económico. Pela dificuldade em se afirmar perante uma nobreza de nome, o estatuto económico mostrou-se fundamental como factor de aproximação ao ideal a imitar e que vigorava e se impunha como necessário para a ascensão e o protagonismo sociais.

Analisando a situação geral do país, os novos burgueses apresentavam um grande *déficit* cultural. Gervásio Lobato caricatura essa evolução, por vezes, tosca e gradativa (mas em processo lento) dos burgueses de então, mesmo aqueles cujo desempenho social era mais elevado:

– Como Camões? Repetiu o conselheiro estupefacto.
– Sim. Camões era a alcunha que davam ao grande epico dos Luziadas por elle ser cego d'um olho, e elle fez d'essa alcunha o nome immortal que hoje disfructa. O conselheiro não teve que responder a este argumento e disse vencido:

– Pois seja... se Camões fez isso, eu serei também padrinho de Moysés...

(72-73)

Não há dúvida de que o incremento da alfabetização e da actividade de cultura é uma realidade – facto comprovado pelos inúmeros títulos de imprensa do século XIX – mas também é evidente que a burguesia não sabia acompanhar devidamente os esforços literário-culturais que se realizavam.

Poderá explicar isto a ascensão económica de uma geração que permitiu um novo rumo para a geração seguinte: carreiras eclesiásticas, universitárias, militares ou funcionalismo público. Não significa, no entanto, que a um maior grau de ascensão social corresponda uma maior “qualidade” cultural. Apesar de tudo, é do mundo burguês que surge os grandes vultos literários e outros com pretensões a sê-lo.

A burguesia tinha como preocupações fundamentais as relações familiares (a família, célula-base da sociedade do Antigo Regime), a educação e boas maneiras, e os momentos de ócio e de lazer.

O chefe “natural” da casa era o pai (o *pater familias*). O paternalismo e o patronato traduziam o melhor tipo de relações sociais. Era ao homem que cabia procurar ou prosseguir uma ocupação profissional que garantisse o sustento da família.

Se até ao século XIX o trabalho estava associado a uma atitude do servo ou até do escravo relativamente ao seu senhor, as ideias liberais instigaram, ao invés, a valorização e a exaltação do trabalho como necessário para o processo de crescimento e desenvolvimento económico e social de um país. «Na sociedade liberal e moderna, o trabalho era o veículo privilegiado de afirmação pessoal e social, de criação de fortuna e de ascensão por mérito» (SILVA, 2011:402).

Porém, a condição social da mulher teve também alguns avanços, sobretudo no que respeita à sua instrução.

Saber ler, escrever e contar, ter alguns rudimentos de línguas vivas, em especial francês, doutrina cristã, princípios e regras de civilidade e uma aprendizagem apurada das “prendas próprias do sexo feminino”, em particular dos trabalhos de agulha, constituía a essência de um ensino que não se destinava a formar literatas, mas a preparar as raparigas para as nobres funções de esposa e mãe de família, sabendo receber e dirigir uma casa.

(VAQUINHAS, CASCÃO, 1998: 387)

As mulheres de famílias mais abastadas, à semelhança do que sucedia no resto da Europa, «repartiam o seu quotidiano entre a orientação da vida doméstica, o cuidado com a educação dos filhos, a ociosidade e o convívio das visitas, dos serões e bailes, das idas ao teatro, à ópera ou aos clubes, dentro de círculos de sociabilidade consentâneos com o estatuto social conjugal e familiar» (SILVA, 2011: 391). Fora do lar, as actividades diziam respeito às práticas culturais e religiosas e às caritativas. A caridade e a filantropia são também marcas de uma postura feminina num ambiente liberal mas de tradição e vivência cristã. As rainhas, muitas vezes o modelo a imitar, e as senhoras mais abastadas foram grandes impulsionadoras de quermesses e outros actos de beneficência.

As senhoras burguesas liam revistas e jornais de moda, mas pousavam igualmente os seus olhos nas obras de escritores “na berra”, sobretudo de autores franceses: Alexandre Dumas (pai e filho), Balzac, Eugène Sue, Alphonse Karr, Paul de Kock e Zola; mas também de alguns autores portugueses: Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas, Teixeira de Vasconcelos e Júlio César Machado.

Além da leitura, um importante dote feminino era o saber tocar piano. Era, sem qualquer dúvida, «uma marca de distinção social e poderia ser uma vantagem no mercado nupcial» (CASCÃO, 2011: 232). Apesar de cantar em italiano a *Traviata* e executar (em exaustão) as peças *La pièce d'une vierge* e os *Sinos do Mosteiro*, as habilidades musicais Angélica não se comparam às de Maria Eduarda, de *Os Maias* de Eça de Queirós. Esta interpretava Mendelssohn e entendia Chopin; além de ter uma grande capacidade de execução, no dizer do maestro seu vizinho:

O amigo que Carlos gostava de ver entrar era o Cruges – que vinha da Rua de S. Francisco, trazia alguma coisa no ar que Maria Eduarda respirava. O maestro sabia que Carlos ia todas as manhãs ao prédio, ver a “miss inglesa”; e muitas vezes, inocentemente, ignorando o interesse de coração com que o Carlos o escutava, dava-lhe as últimas notícias da vizinha...

– A vizinha lá ficou a tocar Mendelssohn... Tem execução, tem expressão, a vizinha... Há ali estofo... E entende o seu Chopin⁶⁴.

(QUEIROZ, s/d.: 372)

⁶⁴ Há várias citações que poderiam ser mencionadas para descrever a habilidade musical de Maria Eduarda. Deixámos uma frase que se refere explicitamente a Chopin: «Maria, que procurava os “nocturnos” de Chopin (...)» (QUEIROZ, s/d.: 383)

No entanto, mesmo as pequenas habilidades ao piano traziam não só a consideração de uma posição social, mas também a possibilidade de animar qualquer *petite soirée*. O piano era um instrumento que evidenciava a aptidão musical da senhora da casa mas era, além disso, uma peça importante no interior dos lares burgueses.

Sem falar de uma emancipação feminina, que como ideia surge mais tarde, a mulher de oitocentos vive na dicotomia entre submissão e resignação ou desejo de liberdade e inconformismo contestatário.

A necessidade de segurança e de estabilidade económica e social inibia a maioria das mulheres a afirmar-se. Incapaz de poder sobreviver e de viver às suas custas e de fazer o que queria, a mulher estava demasiado dependente da figura paternal, do marido ou das demais relações familiares.

No entanto, em busca da diferença e abalando os padrões impostos e as convenções estabelecidas, algumas delas furaram esses esquemas por um simples factor que tornava mais fácil essa opção: a abastança económica, principalmente resultado de uma herança. Sujeitavam-se, claro, às críticas sociais, mas se soubessem jogar o “jogo social” das tramas, das influências e dos negócios, seriam respeitadas e admitidas no grupo social, desde que o nível económico se mantivesse.

Dado o destaque à família e à educação feminina, outro valor é manifestamente uma conquista do tempo mas também aprimorada pela época (já que não é específico apenas dos nobres): as boas maneiras. A mulher ideal é a senhora de boas maneiras, de afável encanto e de bom porte.

Os códigos da linguagem corporal eram importantes: desde a higiene ao vestuário e adornos, ao modo de falar ou andar. Recomendava-se, então, a reserva e o comedimento; valorizava-se o porte sério e grave. Apesar de tudo, cresceu a *coquetterie*.

Não se deveria falar alto ou gesticular e, por outro lado, deveria evitar-se tudo o que pudesse chamar a atenção para o corpo, que era proscrito do código das boas maneiras: abafava-se a tosse, escondiam-se os bocejos, etc. O mesmo era válido para as efusões de riso ou de choro, “vulgares” e comuns entre “gente sem qualidade”.

(VAQUINHAS, CASCÃO, 1998: 388)

Existia um código rigoroso no trajar masculino, mais sóbrio e longe do fausto e dos adornos do Antigo Regime. O preto dominava toda a *toilette*. Quanto ao vestuário feminino era permitido uma maior ostentação e luxuosidade própria do seu género. A elegância, natural ou aparente (a mulher era “forçada” a recorrer a artifícios para aparentar essa elegância), era um dos aspectos mais valorizados da própria figura feminina, o que leva a uma sobrevalorização e ao investimento exagerado da “imagem” por parte da mulher. A *toilette* e o tempo despendido para abrilhantar a “figura social” era um sinal evidente de riqueza e distinção.

Finalmente novos hábitos foram criados e tornados acessíveis pelo comportamento da burguesia: acesso às estâncias balneares e às estâncias termais (Caldas da Rainha, Luso, Gerês, Vidago...), o Passeio Público (que em Lisboa ocuparia uma forma de relacionamento social) e ainda uma variedade de outros divertimentos: «teatros, clubes, cafés, recintos de baile, casinos, tertúlias, cafés-concertos, espectáculos de funâmbulos, récitas, quermesses, corridas de velocípedes e de cavalos, regatas, esperas de touros, etc.» (VAQUINHAS, CASCÃO, 1998: 390).

Nos momentos de ócio, o dominó, as damas e, evidentemente, os jogos de cartas figuravam como indispensáveis para animar essas noites em que se juntavam os íntimos numa casa (sobretudo na mais abastada, já que a *soirée* pressupunha ainda uma “pequena” ceia). No entanto, os jogos das prendas eram aqueles que traziam os momentos hilariantes. O padre-cura, os disparates, as mentiras e o jogo do anel eram os preferidos de todos.

Depois de muitas hesitações, perplexidades entre o padre-cura, proposto por D. Josephina, como jogo em que nunca pagava prenda o seu Segismundo – um homem também muito forte em jogos de prendas – os disparates, propostos pela menina Carmo Torres, a mana de mais juízo, e o da cabra cega, gritado com grande algazarra pelo Arnestozinho, que estava doido de contente; a assembléa levada pelo verbo eloquente do dr. Fromigal, decidiu-se pelo jogo do anel, a predilecção da menina Sabina, manifestada em voz baixa, timidamente, quasi em confidencia.

(111)

Dos vários modos de passar a noite, além da ida ao teatro, as *soirées* rivalizavam com os bailes.

A *soirée*, segundo Roquette, era «aquela divisão do tempo em que a maior parte

da gente, tendo preenchido as suas ocupações e deveres diários, busca algum desafogo e desenfado na conversação e trato de pessoas estimáveis por sua instrução, qualidades, ou prendas; dá-se também com nome de *soirée* a essa reunião de pessoas que para um tal fim se juntam nalguma casa» (*apud* CASCÃO, 2011: 245).

De facto, é exactamente este maior grau de intimidade e, por consequência, de maior descontração, que leva Gervásio a preferir as “partidas” (o termo português para *soirées*) aos bailes monótonos, com muita gente, onde tudo é postigo e não há um verdadeiro divertimento. Na situação de baile tudo é regrado tal qual uma cerimónia litúrgica. A alegria é falsa e tudo gira em função da ostentação. As mulheres acorrem aos bailes para se mostrar, os homens para ver e serem vistos pelos demais, adversários ou amigos⁶⁵.

Por sua vez, as partidas não assumem uma preponderância social tão grande, havendo espaço para momentos de descontração, como os já mencionados jogos das prendas ou os jogos das cartas que deliciavam os mais idosos. Havendo porventura orquestra, numa *soirée* dança-se o que se quer e quando se quer, sem estar com a preocupação de se enquadrar nos esquemas sociais.

Existe ainda uma versão mais aprimorada da *soirée*, a *soirée masquée*. «Na hierarquia das recepções sociais, a “*soirée masquée*” era considerada “muito mais chic, muito mais distinta”, podendo revestir “grandes proporções de gala artística”» (CASCÃO, 2011: 247).

E o conselheiro Torres resolveu dar uma partida no dia dos seus annos, uma reunião íntima, que dêsse brilho ao seu nome, e consolidasse os seus creditos burocraticos.

As meninas Torres pularam de contentes, e convenceram facilmente seu pae, que, visto dar *soirée*, era muito melhor, attenta a noite d'ella, domingo gordo, que a *soirée* fosse *masquée*. Era muito mais chic, muito mais distincto, muito superior á *soirée* do amanuense Antunes.

— É verdade, ponderou convencido o conselheiro, a *soirée* do Antunes não foi *masquée*...

(136)

Nenhum acontecimento privado se organizava por acaso, alargando a sociabilidade do âmbito familiar; pretendia, logo à partida, atingir alguns propósitos:

⁶⁵ Cf. LOBATO, Gervásio (1878). *A Comédia de Lisboa*. Porto: Livraria Internacional.

retribuir favores, procurar influências ou impressionar a sociedade através da opulência (este aspecto mais consentâneo com os bailes que atraíam o olhar e o interesse ávido do público leitor do jornal). Em qualquer destes casos, a escolha dos convidados era um factor determinante, tanto mais que as visitas da casa podiam reforçar ou ampliar, pela simples comparência, o prestígio do anfitrião.

Já que estas situações eram bastante onerosas, não se podia descurar nenhum pormenor para que o organizador não caísse no ridículo e o seu prestígio tropeçasse nas agruras de mal-entendidos ou de peripécias “incontadas”. Mas, se eram facilmente suportados pelos mais ricos, as *soirées* ou os teatros particulares eram igualmente imitados pelos burgueses menos endinheirados que queriam de igual forma aparentar um prestígio que não possuíam.

Apesar de ter consciência de «não ter casa para estas funções», o conselheiro Torres acabou por ceder às interpelações constantes das suas filhas (e dos vizinhos) para organizar uma representação, mas não se livrou do fiasco, nem das voltas sucessivas que essa mesma cedência acarretou.

5.2.3. *A sociedade não pertencente ao mundo aristocrático e burguês*

Como ainda hoje, naquela época, Lisboa é a porta de entrada das novidades provindas dos restantes países europeus. Era pela capital que a mentalidade progressista e liberal europeia se espalhava pelo território nacional, usando as linhas férreas, fruto da política fontista que visava diminuir as assimetrias regionais e facilitar a integração europeia em Portugal.

Não há dúvida de que as cidades portuguesas vêem a sua população aumentar a partir do século XVIII, devido à atracção exercida pela indústria e pelo incremento das actividades comerciais sobre as massas da província, causando um intenso êxodo rural nos finais de oitocentos. Até meados do século, a indústria era ainda muito incipiente devido à mentalidade tradicionalista e de pendor agrícola que vigorava no país.

O aumento do ritmo de crescimento demográfico, que se registava a partir da década de 30 fez-se sentir de forma moderada a nível urbano e manifesta-se

dominante na população rural. (...) A política da Regeneração procurara incrementar o desenvolvimento dos sectores produtivos agrícola, comercial e industrial, porém, o crescimento agrícola, preocupação fundamental dos governantes, não desempenhou um papel fomentador da industrialização. A estrutura agrária retardou, de certa forma, a aceleração industrial e a própria dinâmica capitalista.

(RIBEIRO, 1998: 107)

Data de 1864 o primeiro recenseamento da população efectuado com rigor. Alguns outros sucederam-se, dos quais resultaram os seguintes dados.

Ano	Número de habitantes
1864	160 000
1878	187 404
1890	391 206
1911	435 359

Quadro nº. 2 – Dados do recenseamento da população portuguesa

Em 1849, Oliveira Marreca destaca as duas maiores cidades do país, Lisboa e Porto, como portos de abrigo da gente que queria fugir «à mais intolerável das servidões – a da fome» (SERRÃO, 1978a: 141).

Porém, a adaptação dos recém-chegados não se faz sem uma boa dose de dificuldades – quer monetária (não há emprego para todos) quer psicológica (a cidade transforma-se a cada passo, fruto das novidades tecnológicas que fazem acelerar o lufalufa quotidiano).

Há um confronto quase físico entre a tessitura de hábitos geracionais rurais muito impregnados e um ambiente da técnica com uma natureza muito própria. As ruas povoam-se de trens e turbas vão a pé ou de americano às suas vidas de todos os dias. A iluminação a gás promove uma mais intensa vida nocturna, seja laboral seja de boémia, mundana e devassa:

- Para onde vai toda essa gente? Perguntou a viscondessa, olhando para esses trens, onde se viam as mantilhas das hespanholas.
- Vão esperar os touros; amanhã é quinta, há corrida de fidalgos.
- É divertido esperar os touros?
- Não, é uma sensaboria.
- Fazes-me uma cousa, levas-me?

– O quê? Á espera dos touros? Estás doida! Qual é a senhora que vae esperar os touros?

(...)

Estava tudo cheio de carros, a maior parte d'elles descobertos, havia uma animação estranha, gritos de «Eh! Boi! Eh! Boi!», homens de cinta, chapéus desabados, enormes pampilhos, mulheres de mantilha sobre os cabellos em desordem, mulheres lindissimas, typos angelicaes rindo descompostamente com os olhos esplendidos e suaves, turvos pelos vapores avinhados das ceias de pandiga, fidalgos bebados, vestidos como fadistas, aos bordos, pela rua, berrando obscenidades, vozes ebrias gritando fados indecentes, e, pelo meio daquelle tumulto, os municipaes, silenciosos e direitos nos seus cavallos, com os seus capacetes escuros, e, além, os bois, espantados no meio do seu somno, olhando em torno de si, admirados, e guardados cautelosamente pelos campinos fortes e vigorosos, com os seus fatos excêntricos, e as suas caras queimadas pelo sol ardente das lezírias.

(LOBATO, *A Primeira Confessada*, pp.275,276-277)

Outra realidade da sociedade portuguesa de oitocentos é a existência de estrangeiros, sobretudo de galegos que, a partir da segunda metade do século anterior, suprem o *déficit* da população activa para os trabalhos mais pesados. Naturalmente os galegos estavam por todo o território português, mas concentravam-se sobretudo em Lisboa e na região vitivinícola do Alto Douro. Do norte a sul do país, os galegos ocupam-se dos mais variados trabalhos: aguadeiros (em Lisboa), carvoeiros, moços de fretes, carregadores, limpadores de ruas, estes na faixa litoral até Setúbal, ou ainda nas já citadas vinhas do Alto Douro ou ainda como pedreiro (no Norte do território).

Em ofício para D. Rodrigo de Sousa Coutinho de 1 de Junho de 1801, Pina Manique quantificou os galegos existentes em Portugal:

Aguadeiros em Lisboa	1154
Outras actividades em Lisboa	11846
Viticultura do Alto Douro	16000
Várias actividades por todo o Reino	4000
Total	32000

Quadro nº. 3 – Número de galegos em Portugal em 1801

Esta soma contradiz os 50 ou 60 mil galegos de que falavam os viajantes estrangeiros.

5.3. Os espaços sociais condicionantes dos géneros sociais em Lisboa em Camisa

Sendo algo natural ao ser humano, o sonho da posse de propriedade alimentou, desde sempre, o homem. A existência de uma casa própria, com a sua horta ou quintal, por mais modesta que fosse, proporcionava uma segurança e prestígio a quem a possuía.

De igual modo, idêntico ideal de sentimento de propriedade acometeu o mundo burguês. «Os apartamentos, primeiro por um andar e depois dois (direito e esquerdo), correspondiam às necessidades e aos anseios das famílias da média burguesia urbana, por vezes alargada e com serviçais» (SILVA, 2011: 404). Possuir um amplo apartamento numa importante artéria da cidade era um marco relevante no percurso de vida e na concretização dos sonhos de uma família burguesa citadina.

Certamente que os “palacetes”, que proliferavam nas zonas mais nobres da cidade (no caso de Lisboa), eram o tipo de residência que mostrava a distinção e o poder económico de uma família.

As divisões das casas eram concebidas segundo dois critérios: o da funcionalidade e o da ostentação. Demarcado por duas zonas distintas, a casa burguesa possuía uma zona mais íntima e privada: os quartos, o escritório pessoal, as saletas interiores ou pequenas varandas fechadas que são usadas como casas de banho/sanitários, a cozinha e a copa; e a zona mais pública, de lazer comum e de representação: o vestíbulo, possivelmente a escadaria (quando se fala de casas apalaçadas), a sala de jantar, a sala de jogos e a(s) saleta(s) para as *soirées*.

Dentro da zona íntima, há espaços mais reservados aos serviçais e onde os burgueses não costumam entrar (a cozinha, a copa e os seus quartos (sobrecamas). São também espaços de maior controlo feminino, mas também os espaços menos visíveis. É aí que a mulher trabalha, longe dos olhares “indiscretos” dos homens cuja vida prossegue no exterior. O homem burguês tem o seu trabalho no espaço exterior à casa. É nesse percurso entre o interior e o exterior que vive as “sociabilidades de percurso”, seja a ida ao café, a compra de jogos (a lotaria é um desses sinais de mudança de hábitos) ou ainda a visita à barbearia para estar sempre asseado (embora haja também o barbeiro que se desloca a casa do burguês).

A zona mais pública da casa servia dois propósitos: o lazer convivial (o serão

familiar, o chá, o *crochet*) e o “divertimento” que implica convidados (jogo de cartas, as *soirées*, os bailes, as festas impostas pela cronologia religiosa: baptizados, casamentos e mesmo a morte nas suas representações sociais: o velório e o funeral).

Conhecido como sala de entrada, o vestíbulo é o primeiro cartão-de-visita da casa burguesa. Foi precisamente nesse “pequeno” espaço que Justino esperou que o conselheiro Torres o recebesse.

Entrou para a saleta, uma saleta esteirada, com os seus reposteiros amarellos, cadeiras graves, altas, d'assentos proeminentes como as corcovas dos dromedarios, um espelho grande, coberto de gase para as moscas não macularem os doirados brilhantes da moldura, defronte da porta da sala, por cima d'um tremó de mogno, onde um enorme vaso de caramujos ostentava, dentro da sua cuidadosa redoma de vidro, um grande bouquet de flores exquisitas, feitas de conchas de todos os feitios e de todas as côres, entre dois immensos ovos d'avestruz, que o conselheiro Torres trouxera da sua viagem de guarda marinha, carreira que abandonára por causa dos enjôos, e que há muitos annos faziam o espanto de todas as suas visitas e davam ensejo ao conselheiro para fazer uma interessante prelecção sobre os usos e costumes d'essas singulares aves.

(49)

Os espaços da casa permitem uma melhor compreensão dos papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher em oitocentos. Bem definidos, os papéis sociais deixam transparecer um modelo estratificado da sociedade. Deixou-se, entretanto, o modelo medieval e moderno das ordens e assumiu-se uma sociedade hierarquizada em classes.

A burguesia não é mais do que uma tentativa de uma parte do povo copiar os modelos nobiliárquicos, conseguido pela dimensão económica dessa classe social emergente.

Adiantada a suposição das personagens de *Lisboa em Camisa* poderem ser pessoas reais e concretas, uma vez que a sua descrição é diminuta, outra reflexão sobre o mesmo tema pode ser aventada face à leitura dos retratos físicos das personagens na *Introdução ao estudo da novela camiliana* (1983) de Jacinto do Prado Coelho.

Apesar do estudo de Prado Coelho dar valiosos contributos sobre as personagens, a saber: retratos físicos, (possível) análise psicológica, caracteres, espaços envolventes que determinam a acção das personagens, e de a obra *Lisboa em Camisa*

poder ser analisada atendendo a esses mesmos pontos, há que ter em atenção os diferentes géneros literários a que pertencem. Camilo é obviamente um autor romântico. Gervásio Lobato não é claramente o romântico que preza os sentimentos e exalta as formas da natureza mas também não se observa o pendor realista que os seus pares procuram cultivar⁶⁶. Poderíamos quase decidir enquadrá-lo numa perspectiva de procura do real; aquela imagem fotográfica que não nos cansamos de frisar, um fotógrafo do real!

Outra suposição acerca da diminuta descrição física das personagens prende-se com o facto de a acção ser o centro da narrativa e não as personagens em si. Estas são meramente um acessório para a condução das peripécias e do cómico que se instala pelo seu próprio comportamento e atitude. Elas sobrevivem sem a descrição física. Mas sem acção cómica, elas nada contribuem para a narrativa. Certos textos vivem à margem das personagens. Em *Lisboa em Camisa*, elas são necessárias para se criar um determinado efeito: o riso. Por isso, os traços fisionómicos tendem a ser o mais identificativo de certos grupos sociais para mais facilmente serem reconhecidos e “gozados”. Concluindo, os retratos das personagens embora não dispensáveis são, no entanto, acessórios para criar todo o envolvente narrativo. Vemos algumas delas tão adjectivadas que delas é possível criar um imaginário visual (o pequeno Moisés é um exemplo), mas de outras só restam traços convencionais, mais psicológicos que físicos (Justino e Angélica pertencem a este grupo).

Como são os retratos masculinos de *Lisboa em Camisa*?

Assumem todos os códigos estritos do mundo burguês (na sua grande maioria), embora resvalam para o lugar mais cómodo e de onde provêm: o povo.

A subserviência e a hierarquia são formas de sociabilidade que imperam por toda a obra. Demonstram pelo cómico de situação a realidade da sociedade oitocentista.

O modelo era o nobre, aquele que frequentava ou havia frequentado a corte do rei. Os modelos da corte dominavam ainda os sonhos de todos os endinheirados, isto é, os burgueses abastados a que se seguiam os de condição mais mediana (por exemplo o

⁶⁶ Gervásio Lobato nunca se preocupou com os géneros literários. Já Pinheiro Chagas, no Prólogo de *A Comédia de Lisboa*, tenta responder a Eça de Queirós sobre questões do Romantismo e do Realismo. Apesar de fervoroso admirador do romantismo, Pinheiro Chagas, declara que Gervásio Lobato tem uma forma literária muito próxima do realismo, no modo como visualiza e escreve sobre o “real”.

Conselheiro Torres ou o Ministro que surge na segunda parte da obra), e na qual nunca tinham entrado, mas que conheciam indirectamente (muitas vezes pelas críticas dos aspectos negativos).

Em *Lisboa em Camisa*, não há nobres, nem burgueses de alta condição. Apenas alusões (e muitas!) ao Sr. Fontes Pereira de Melo que constituía o ideal do político liberal afamado e com poder. Existem os burgueses com certo estatuto, mas num patamar social intermédio: o ministro e o conselheiro que já aludi. Temos ainda Filipe Martim, como Administrador do Concelho. Estes três constituem o grupo social dominante na obra em análise pelo seu desempenho político ou profissional. São sempre vistos na sua superioridade quer moral, quer social, quer de modelo e, portanto, são frequentes os jogos de poder e de prestígio que se enaltecem inúmeras vezes no decorrer do romance-folhetinesco.

Um exemplo de uma tomada de posição para demonstrar o prestígio que assume socialmente observa-se na personagem Conselheiro Torres, quando começam os ensaios do drama social *Pedro* na segunda parte de *Lisboa em Camisa*:

O difficil cargo de ensaiador reservára-o para si o conselheiro Torres, com o descontentamento manifesto do dr. Fromigal, do Filipe Martim e do Bastinho, que todos os tres se julgavam com sagrados direitos a esse importante logar. Mas o conselheiro Torres fôra irresistivel de logica e appellára para a sua elevada posição de director geral de uma secretaria d'Estado. Os outros candidatos, não podendo competir com esta habilitação, retiraram, vencidos, as suas candidaturas.

(177)

O desempenho social era um factor indiciador de uma hierarquia social que se mantinha e vigorava desde as ordens sociais: clero, nobreza e povo⁶⁷. A inclusão de um novo grupo não modificou em nada a sociedade, apenas a matizando pela dimensão económica.

Mesmo a idade próxima dos vários intervenientes (em situação familiar ou de vizinhança) não impede que haja estas atitudes de subserviência e de modelos estratificados bem vinculados, inclusive na mesma classe social. É corrente que se subdivida a burguesia em baixa, média e alta. Se Justino com 52 anos teme e quase

⁶⁷ O surgimento da “nova” classe social não invalida que os esquemas medievais prevaleçam e se mantenham nas configurações sociais. Abandonar velhos hábitos e reestruturar a sociedade foi uma tarefa difícil. Será que já o conseguimos?

“idolatra” o Conselheiro Torres de 48 anos e da mesma condição social (afinal são vizinhos do mesmo patamar, como frisa Gervásio Lobato), significa que os desempenhos profissionais adquirem tal importância que tudo se subjugava ao mérito alcançado por um indivíduo, deixando qualquer outro factor de parte.

Uma curiosidade é que esta “idolatração” não é acompanhada por uma “saudável” inveja pela condição social ou estatuto que o outro adquiriu. Em minha opinião, Justino comporta-se como o Parvo de Gil Vicente, o ingénuo que sempre o será e que vive feliz pelo simples facto de ter como vizinho, amigo e (até!) compadre, um Director-Geral de uma Secretaria de Estado!

Gastou um bom par de vintens, o Justino Antunes, e depois foi para a repartição e não fez nada n'esse dia: contava a todos a festa que dava no dia immediato e andava por todas as mezas a cumprimentar os seus collegas, e a perguntar:

– Um casal de patos por 950, foi caro?

– Uma perna de vitella por quinze tostões, hein?

– Oito frangãos na razão de 185 cada um, não foi mal comprado, não lhe parece? E depois dos frangãos, da vitella, da pescada, e de todas as couves lombardas, vinha o conselheiro Torres que era o padrinho do neophyto.

– Elle é muito lá de casa, o conselheiro Torres, é muito meu amigo, foi elle até que se offereceu para levar o meu primeiro successor á pia, coitado!

(36-37)

O conselheiro Torres procura a todo o custo um protagonismo que só lhe poderia ser dado pela presença do Bismarck português, Fontes Pereira de Melo, se ele simplesmente aceitasse o convite e comparecesse num dos serões no apartamento do quarto andar da Rua dos Fanqueiros:

Eram onze horas quando o conselheiro entrou radiante pela sala dentro.

(...)

– Sahiu-lhe a sorte grande, papá? Perguntou a Sabina.

– Melhor do que isso, minha filha.

– Melhor! repetiram todos espantados.

– Melhor, sim! sahiu-me a sorte grande á minha consideração social.

Ficaram todos intrigadissimos.

O conselheiro continuou:

– Á minha consideração social e ao nosso theatrinho particular.

– O que foi? O que foi? interrogaram todos impacientes.

– Venho n'este momento da calçada do Combro!

– Da calçada do Combro!

– Estive á espera do Bismarck portuguez e por fim consegui falar-lhe...

– O que? Esse sujeito tão falado nos periodicos está em Lisboa? Perguntou D.

Palmira Martim.

– Não, menina, respondeu-lhe severo o marido, o Bismarck portuguez é o cognome do grande estadista nacional e meu dilecto amigo o sr. Fontes.

– Dilecto! Repontou o conselheiro, diga dilectissimo, depois da honra que elle acaba de fazer á minha pessoa e ao nosso theatro: – s. ex^a prometteu-me vir assistir á nossa recita.

(...)

Emquanto sahio a D. Josephina, a menina Sabina dizia com os seus ares scepticos e trocistas:

– Ora adeus! Elle ha de vir cá tanto, como veio o anno passado á nossa soirée masquée. Manda por ahi cinco tostões ao papá, como mandou da outra vez.

(195-197)

Há ainda adjacente ao lugar social ocupado pelo conselheiro um convencimento natural entranhado na maioria dos que ocupam uma posição superior:

se um director geral não sabe a resposta, quanto mais um continuo

(202)

que sobrepuja qualquer acto moral que se possa apontar à auto-reflexão feita por Tibúrcio Torres quanto ao desgosto que o consome pela coincidência entre o seu aniversário e a época carnalícia:

Os anos do conselheiro Torres eram a 27 de fevereiro, e coincidiam por isso quasi sempre com o carnaval.

O conselheiro Torres tinha um grande desgosto n'esta coincidencia. No seu intimo, censurava ás vezes, amargamente, “seus paes por terem escolhido aquella época para o darem á luz”. Realmente era pouco sério, pouco conselheiratico, um homem d'aquelles, grave, sisudo, occupando um alto lugar na burocracia portugueza, fazer annos nos dias em que se esguicham as pessoas no meio das ruas, e em que os chéchés dirigem chufas para as janellas.

(135)

Por outras palavras, o Conselheiro Torres age como muitas pessoas que atingindo determinado estatuto ou patamar social se julgam superiores aos demais, crendo que são intocáveis. A auto-reflexão revela-nos essa avaliação interior que alia um comportamento exterior (a sisudez, a gravidade) àquilo que é exigido a um homem que ocupa “um alto lugar na burocracia”.

Há, portanto, uma franja significativa de personagens que mostra o universo político e governativo da época. Apesar do ridículo em que quase todas caem, não é

extrapolar que alguma coisa terá de verdade estas variadíssimas situações que os envolvem.

A “classe” política portuguesa surge de favores, regalias e, também, merecimentos, colocando-a num patamar de alguma corrupção. Fontes Pereira de Melo teve acções significativas no progresso e desenvolvimento do País. Simplesmente, Gervásio Lobato vê nas personagens do Conselheiro Torres e de Justino Soares alguns exemplos do estado (do mau estado) dos empregados públicos e políticos na Lisboa oitocentista. Cargos que ocupam por “cunha”, caso de Justino, ou ainda lugares de destaque, inclusive social, como o Conselheiro, que de conhecimentos deixa muito a desejar (basta recordar a pequena situação cómica do nome Zola, o escritor francês (p. 171); ou ainda a figura “Moisés”, visto como um “grande” cardeal patriarca (p. 71); ou o pequeno engano surgido na participação do baptizado de Moisés (p. 33).

De notar que Gervásio Lobato não aprofunda filiações políticas, a não ser o enorme apreço que algumas das personagens nutrem pelo sr. Ministro Fontes Pereira de Melo, inúmeras vezes comparado a Otto Bismarck. Não há qualquer tomada de posição sobre este ou aquele partido político, embora possamos crer que se move claramente num ambiente liberal (o episódio de “A Aurora da Liberdade” revela-nos todo esse sentimento patriótico-liberal), mas ainda preso num mundo monárquico e que, possivelmente, seja alvo de chacota no capítulo de “O Veado Real” (se existe ironia na obra de Gervásio Lobato será apenas e só neste capítulo que a poderemos encontrar, mas devendo ao final moralizante essa perspectiva da ironia).

Deixado de lado pelo papel menos caricato, o Dr. Fromigal, no entanto, também poderia fazer parte do grupo anterior; um homem de política e do Estado (é chefe de repartição onde Justino trabalha). Porém, a sua posição é claramente marcada na obra pelo enamoramento por Sabina (amplamente explorado na segunda parte). É, juntamente com a sua apaixonada, o mais inteligente de todas as personagens, facto que terá contribuído, em parte, o seu bacharel em Direito.

- Eu [Conselheiro Torres] sei bem o que digo: o sr. Zóla...
- Zolá! Zolá! emendou Fromigal.
- Zóla, eu tenho sempre ouvido dizer Zóla.
- Mas é Zolá, posso dar-lhe a minha palavra de honra.
- Pois deixal o ser, eu digo Zóla, sempre disse Zóla, e hei de continuar a dizer Zóla, parece-me que estou no meu direito...

Dentro deste universo masculino, há um pequeno grupo composto pelas crianças que contribuem para a acção mas cuja participação redundava em caricaturas: o menino da mamã, Arnestozinho, que com 14 anos é ainda uma criança (quando outros da sua idade já trabalhavam como ardinhas, ou no comércio ou na indústria incipiente da capital) e o petiz Moisés, cuja “sombra” está sempre presente em quase toda a primeira parte: desde o desejo de Justino se tornar pai até ao final do dia de baptizado.

Em lugar de destaque na sociedade lisboeta de Gervásio, e que confirma a realidade social, é o papel assumido pelos galegos. Lisboa à época tinha muitos galegos dedicados sobretudo a dois tipos de trabalho: aguadeiros e “homens das cordas”, ou os transportadores.

Ainda sem água canalizada, o fornecimento doméstico desse bem era feito por galegos, numa tradição de séculos relacionada com as gentes da Galiza. Transportavam a água em barris e levavam-nos às casas, despejando-os directamente nos potes de barro colocados nos poiais das cozinhas. Seria este o dia-a-dia de Gil, que na obra representa o aguadeiro, embora seja “usado” para outros serviços quando necessário (até porque era “amigo” de Justino, provavelmente um dos seus inúmeros clientes). Nas casas dos nobres, as cozinheiras ou criadas de serviço colocavam um pano à janela quando necessitavam de água; era o sinal combinado com os galegos. Era costume também vê-los a transportar móveis e outros objectos, uma vez que no século XIX era muito frequente o arrendamento de habitação por apenas algumas temporadas.

Manuel, o criado dos Martim, é já outro tipo de galego que conseguiu um trabalho não muito habitual para as suas gentes. Certamente melhor trabalho do que aquele que Gil tem, no entanto, por não ser muito comum, Gervásio Lobato pouca atenção lhe dá. O aguadeiro Gil é o mais participativo por ser uma personagem-tipo: uma profissão comum aos galegos, a fala particular (a troca dos “xx” pelos “ss”) e sempre à procura de conseguir mais uns tostões à laia de compensação pelos serviços prestados (incluindo na participação da peça de teatro):

Mas o Gil nem á mão de Deus Padre consentia que o pintassem.

– Nada, non xenhor, antonces eu estibe a labar a cara todo o dia, para me xujarem a vronica á noite! Nada, cá essas pomadas é que eu não deixo prantar.

- Mas, ó homem, disse-lhe o Martim, isto é a caraterisação.
- Qual caterisação, nem qual demo! num quero!
- É preciso para a scena, bruto.
- Isso será elle! num pinta, num pega!...
- Peço-te em nome da arte, disse nobre e digno, o Martim, é a primeira vez que na nossa família que um Martim é insultado por um aguadeiro.
- Pois xim, mas num pinta.
- Ó sr. conselheiro! Gritava o Filippe, o gallego não se deixa pintar.
- Ó compadre, gritava o conselheiro, todo cheio de alvaiade, olhe que o gallego não se quer pintar.
- O Justino appareceu fulo, com uma suissa só.
- Pinte-se já, seu brejeiro!
- Lá xe o patron manda é outra coisa; mas há de me dar mais uma carinha.
- Cala-te, depois faremos contas, disse o Justino, e voltando-se para o sogro, pediu:
- Pinte-o, papá, pinte-o...

(225-226)

Por último, restam algumas personagens masculinas mais típicas: o sr. Gomes e o José são modelos dos fiéis empregados públicos que se rebaixam perante a hierarquia e desempenham o papel esperado: a subserviência; o Ministro que figura apenas num quadro cómico, nada mais se sabe, mas aponta nitidamente para o cargo que ocupa (porque o seu nome nunca se sabe); Tibúrcio, o beleguim, revela o lado da justiça, os “capangas” que executam ordens sem olhar a meios; e, finalmente, Isidoro Bastinho, homem do povo, que à custa de um mal-entendido no baptizado acaba por ser tornar um *habitué* da casa de Justino. Todos estes acabam por ser personagens-tipo, porventura reais, no meio das relações de sociabilidade de Gervásio Lobato, e às quais, aqui e além, é permitido algumas nuances específicas, que apontam para um detalhe interessante na sociedade oitocentista.

Relativamente aos retratos das personagens femininas, Gervásio Lobato não fantasia com mulheres da má vida ou com vidas dissolutas, mulheres vulgarmente feias e sem aptidões algumas. Com simplicidade, Gervásio não coloca a mulher num papel de insignificância *per se*. Algumas das mulheres que figuram nas suas narrativas adquirem um protagonismo que eleva a condição feminina.

É um pouco como as mulheres descritas por Ramalho Ortigão em *As Farpas*. Segundo ele, a típica mulher de Lisboa é

(...) pequenota, arredondada, potelée, morena, cabelo abundante, negro e lustroso, olho inquieto espreitando na órbita como a cabeça de um grilo entre os alfinetes da gaiola, mão polpuda, pé gordo e pequeno, sobrelha espessa, e (...) buço!

(ORTIGÃO, 2007: 1458)

Esta mulher de buço, a típica lisboeta, foi aos poucos e poucos abandonando o cenário pitoresco, o buço e aqueles jeitos de camponesa (devoção a Santo António, o capote e o lenço). As mulheres de Lisboa são agora outras:

a que usa um cãozinho ao colo; a que leva um menino pela mão; a que percorre quotidianamente todas as lojas; a que frequenta o Aterro; a que cursa o Passeio do Rossio; a que ama os benefícios no Teatro de D. Maria; a que se consagra exclusivamente a S. Carlos; a que tem a especialidade bailes; a que sacrifica o ano pela sua estação em Sintra ou pelos banhos em Cascais. Pequeníssimas diferenças, só discrimináveis a ponta de agulha, as separam, e no entanto separam-nas radicalmente essas pequeníssimas diferenças. A do Aterro despreza a do Passeio Público; a do Passeio Público odeia a do Aterro; a de S. Carlos e a do Teatro de D. Maria nunca olham uma para a outra; a que leva o menino pela mão e a que leva o cão ao colo mudam de passeio quando se encontram no caminho. Há uma que compra bolos ao meio-dia na Confeitaria Cócó, há outra que lancha às duas horas na Pastelaria Baltresqui; são duas adversárias, tanto em pastéis como em princípios. De resto, elegantes, espertas, leves e bonitas.

(ORTIGÃO, 2007: 1458)

As mulheres de *Lisboa em Camisa* não são exactamente estas. As burguesas que são retratadas nesta Lisboa de Gervásio não têm um desempenho profissional (excepto as criadas e a parteira), mas caracterizam-se por dois papéis fundamentais: a de esposas (ou viúvas) ou por estarem em “idade casadoira”. Mas são sobretudo mulheres de uma pequena burguesia, que vive à custa dos salários dos empregados de Estado, e cuja vida está reduzida aos espaços de sociabilidade da casa, sobretudo as “meninas Torres”, em idade de casar. Há no entanto a saída para outros espaços quando acompanhados por um homem (marido, pai, familiar). O espaço social alarga-se e a possibilidade de se dar a conhecer (para casar, para namoriscar) é mais provável. Por isso os bailes como fenómenos de apresentação das jovens e locais de encontro. As “debutantes” (como passarão a ser chamadas as jovens) são o alvo e a cobiça dos rapazes adultos que procuram esposa (burguesa) para constituir vida.

Mas nem isto temos em Gervásio Lobato na sua *Lisboa em Camisa*. Poucas situações são passadas fora de casa e quando acontece as mulheres estão sempre protegidas por um elemento masculino familiar ou de sociabilidade próxima.

Há-as mais incultas (que revelam as ligações muito estreitas com o povo, de onde provêm e que nunca se conseguem desligar – Josefina é um bom exemplo desta situação) ou mais inteligentes, mais feias (a típica lisboeta, ou melhor, a portugalidade em retrato de mulher) ou mais bonitas, que impressionam os outros positivamente e aquelas que com leveza são expostas mesmo sem percebermos à primeira leitura. De forma humorística, Gervásio Lobato aborda a questão do adultério, que já havia feito na sua novela *A Primeira Confessada*, sendo a mulher a origem desse “mal”:

N'isto entrou a D. Angelica Antunes a fazer crochet:

– Então, já sei a grande novidade, sempre há theatrinho cá, hein?

– Sim, senhor, o papá é muito nosso amigo, e deu licença, respondeu uma das meninas Torres.

– Fiz essa tolice, apoiou com um sorriso bonacheirão o conselheiro.

– E fez muito bem, aprovou Angelica; então o que quer o senhor que façam raparigas, se ellas se não divertem agora, quando se hão de divertir?

– Quem a ouvir ha de julgal-a uma velha, interrompeu amavel e galante o conselheiro.

– Ora, sr. conselheiro! quer que ellas se divirtam quando estiverem rodeadas de indezes, como eu!

– Rodeadas? Tem só um...

– Ella lá sabe o que diz – observou maliciosa a D. Josephina.

As meninas Torres fizeram-se muito vermelhas e comeram a sopa. O conselheiro, com a cara aberta n'um sorriso paternalmente abregeirado, piscava o olho para D. Josephina, enquanto a Angelica dizia com mau humor mais fingido que natural:

– Ora, está a mana sempre com essas tolices!

– Mau, mau... Então, disse o conselheiro rindo muito, cada um sabe as linhas com que se cose.

E inclinando-se para Angelica, para as filhas não ouvirem, continuou em voz baixa, muito cheia de malícia:

– Vá-se cosendo, vá-se cosendo, está no seu tempo...

(161-162)

De modo semelhante ao mundo masculino, há no mundo das mulheres um ou outro apontamento evidente da hierarquização social. Se não era bem visto pelos outros, não se adequava igualmente ao mundo feminino. As regras sociais eram rígidas para as mulheres e elas, mais do que os homens, respeitam as convenções sociais.

O Isidoro então levantou-se e despediu-se dos sogros de Justino com grandes offerecimentos.

– A minha casa está sempre ás suas ordens, Isidoro d'Almeida Bastinho...

– Bastinho? Perguntou severo, Martim. O senhor é parente d'um Bastinho, continuo da minha repartição?

– Sou filho d'elle!...

Palmira ficou furiosa por ter dançado com o filho do continuo de seu marido e

saiu sem lhe apertar a mão.

(118)

Apenas falta acrescentar que as burguesas, mesmo de baixo estrato, possuíam as suas criadas, o que as libertava de quase todo o trabalho doméstico. Apesar de tudo, o circuito de sociabilidade feminino passa sobretudo pelos espaços da casa mais reservados e não tanto pela rua. Dedicavam-se à costura, à leitura, à música e andavam de casa em casa (de amigas e vizinhas) a colocar a conversa em dia.

Quer se fale do universo masculino ou feminino, tal como alguns escritores realistas, Gervásio Lobato conseguiu de maneira humorística retratar toda uma sociedade que se desenvolvia fruto de novas mentalidades e de uma história que se (re)escrevia.

Embora não da mesma forma que o realismo, o “humor realista” de Gervásio procurou enquadrar os seus textos no mundo pequeno-burguês lisboeta. Se assim não fosse, a possibilidade do riso era diminuta, já que o riso (ou o sorriso) provém do confronto de um eu com o tu (outra pessoa ou o exterior a nós – o mundo que nos envolve). Deste confronto pode resultar a diferença do eu-tu e que me dá vontade de rir por o “tu” realizar situações inesperadas e cómicas, ou porque me revejo um pouco na situação. Do embaraço inicial e de uma mestria do autor (e talvez do actor, se encenada a peripécia), resulta um sor(riso) incontido pela forma como determinado assunto se desenrolou.

Conclusão

A literatura é desde sempre uma experiência de arte. Qualquer que seja a vivência de cada um, mesmo que se trate de pura estética (forma, conteúdo, modo de conceber), o sentir do objecto de arte é individual e quase intransmissível. Quem consegue transmitir, na sua totalidade, o sentimento por detrás do encontro estético individual com a forma de arte?

É no jogo que se estabelece entre narrativa/objecto de arte, autor e leitor que, por vezes, a subjectividade suplanta a objectividade, deixando o carácter individual confundir-se com gosto pessoal. Um dos desafios lançados à crítica literária é mesmo o de não deixar que a subjectividade se interponha e afecte a análise.

Lisboa em Camisa foi perspectivada por múltiplos olhares, os do leitor mas sobretudo aqueles fornecidos pelas personagens. Foram elas que permitiram um novo ângulo de estudo, uma vez que

Cada género literário representa um domínio particular da experiência humana, oferecendo uma determinada perspectiva sobre o mundo e sobre o homem: a tragédia e a comédia, por exemplo, ocupam-se de elementos e problemas muito divergentes dentro da existência humana. Por outro lado, cada género representa o homem e o mundo através de uma técnica e de uma estilística próprias, intimamente conjugadas com a respectiva visão do mundo.

(AGUIAR E SILVA, 1976: 222)

Gervásio Lobato recorreu ao género que lhe estava “no sangue” e o humor contagiou grande parte dos seus textos. Do riso criou um mundo de personagens ficcionais que pululam no dia-a-dia. Por e com elas somos, através da leitura, transportados para a Lisboa de Gervásio.

A sátira do mundo burguês resultou em pleno numa sociedade que se tentava conhecer e construir enquanto tal. Certamente o esforço redundou em fracasso se a ambição for desmedida. Mas creio que a única ambição de Gervásio foi entender a vida uma comédia. As personagens são o exemplo dessa ténue fronteira entre o real e o ficcional.

Por isso, houve necessidade de palmilhar na senda de Gervásio Lobato, primeiro pela Lisboa, espaço de acção de numerosos enredos, passando pelos palcos do teatro e

acabando nas páginas dos inúmeros periódicos com que ele colaborou. Todos estes ambientes trazem à memória espaços de sociabilidade ou de compromisso e posição social. São espaços preponderantes que não puderam ficar esquecidos e foram colocados numa grande primeira parte.

Primeiro surgiu a necessidade de encontrar uma chave de leitura. Não uma chave de leitura de notas biográficas mas uma visão de como ler a obra de Gervásio no seu conjunto. De seguida, Lisboa afigurou-se como o caminho a trilhar para se perceber o porquê de ser um tema recorrente na literatura, como era a Lisboa em oitocentos, que significava para Gervásio centrar as acções narrativas em Lisboa.

De facto, a Lisboa de Gervásio só existe na medida em que a Lisboa física existiu e pôde ser observada como se se tratasse de uma fotografia – e de uma fotografia que precisava ser legendada. A legenda foi tratada pelo humor satirizante de Lobato, que não poupa à sua classe nem a si próprio, como empregado de Estado, comendador e pequeno-burguês (por questões financeiras), ao ridículo dos comportamentos que aponta, descreve e narra em ficção.

Aparentemente menos conexo com a obra em análise, o capítulo sobre o teatro fornece pistas da vida do autor e de uma Lisboa mais boémia mas atenta aos seus artistas, uma Lisboa de espaços e públicos diversificados, sendo o factor económico aquele que à partida impedia o acesso de determinados grupos a alguns teatros. Mas por que se fixou Gervásio ao Teatro do Ginásio? Por que não ousou outros géneros além da farsa, da comédia e da opereta? Teria pouca habilidade para escrever um drama que o levasse, de novo, ao D. Maria? Porém, apesar de ser Teatro Nacional, o D. Maria pautava pela ausência de público nas suas produções. Enquanto o Ginásio se enchia temporada após temporada...

Para além do teatro, o jornalismo é o porto de abrigo de Gervásio. Numerosos folhetins falam da vida pública, da sociedade e costumes, de casos sérios e outros mais empolgantes. Mas em quase todos é Lisboa “a menina” que figura e da qual se fala nas entrelinhas.

Saído de um conjunto de folhetins, a publicação do livro *Lisboa em Camisa* despertou a atenção do público e a sua edição cedo se multiplicou num período de algumas décadas. Não se sabe ainda hoje quantas edições foram impressas, mas os testemunhos continuam a apontá-lo como um clássico do cómico sobre Lisboa.

Contudo, o trabalho não teria fundamento se não fosse possível analisar *Lisboa em Camisa* com o olhar voltado para as personagens.

Caracterizados, remetendo para certos estereótipos e padrões sociais da época, homens como Justino e mulheres como Sabina reproduzem sentires e estares que modelaram a sociedade de oitocentos. Espelham as mudanças, mas acentuam diferenças, conflituosidades e maneiras ainda pouco adequadas. É toda a sociedade que se constrói fruto das mentalidades liberais de mudança que se instalou por toda a Europa. Mais débil em Portugal, o revoltear da mentalidade começava, então, a dar frutos.

Tendo todas as características de qualquer personagem tirada de uma representação teatral (sem muita descrição fisionómica e caracteres mais gerais), e um texto por vezes muito próximo do teatral (o teatro dentro do teatro com partes em didascálias, indicações cénicas e diálogos riquíssimos), a personagem da novela *Lisboa em Camisa* sobrevive mais tempo porque não se esgota na representação. O tempo do romance estende-se e força as personagens a ganhar o seu espaço. Fora das páginas dos jornais, encontramos na vida real novos Antunes, Torres ou Martin.

A sociedade de oitocentos vista pelos olhos de um burguês tem a matiz condicionada pela sua própria posição social. Gervásio Lobato, um perfeito *middleman*⁶⁸, é aquele que sente a nobreza e o burguês abastado numa hierarquia superior e se ri da inconveniência saloia do pequeno-burguês que saiu do povo porque conseguiu, de algum modo, emprego no (novo) Estado. É o homem ainda religioso, mas cujo interesse sobre a religião se começa a dispersar. O religioso ainda o domina nalgumas convenções mais formais – o baptismo, o matrimónio ou o velório – ou revela-se em certos “tempos fortes” – a Quaresma e as procissões da Semana Santa, à qual se sucede a Páscoa – mas pouca expressão toma no quotidiano.

As figuras caricatas de *Lisboa em Camisa* são também aquelas desenhadas por Rafael Bordalo Pinheiro. Amigo de Gervásio, Bordalo Pinheiro poderia ter sido o autor de algumas delas descritas nos cómicos retratos do folhetim. Ou seria o contrário; as personagens vivas de Gervásio Lobato ganharam vida ficcional ilustrada nas mãos do autor do “António Maria”?

⁶⁸ Termo a que recorro para explicar a posição social intermédia em que Gervásio Lobato se situa.

A verdade é que Gervásio conseguiu pelas personagens recriar o espírito de uma época e essa Lisboa que o tomou nos braços como filho é a moldura de cada quadro humorístico celebrizado em cada página de jornal ou em cada peça subida aos palcos do teatro.

Atendendo a que se deixa sempre muito por dizer quando se faz um estudo sobre determinada obra, quando se fala em Gervásio Lobato, face à sua situação periférica nos estudos de literatura portuguesa, há todo um campo para explorar.

Apesar de ter enveredado pela temática das personagens, outros temas poderiam vir complementar o estudo mas, por uma ou outra razão, foram relegados para futuras oportunidades.

Um dos trabalhos a realizar poderia ser o confronto entre *Lisboa em Camisa* de Gervásio Lobato e a trilogia *Lisboa sem Camisa* de Armando Ferreira, que continua a saga da família Antunes já nos anos 30. Diferenças de estilo, de autor, de época poderiam ser aspectos focados. E, talvez, também de *Lisboa*.

O teatro dentro do teatro poderia dar o mote para uma nova abordagem da obra *Lisboa em Camisa*. Qual a razão pela qual foi escolhida a peça de Mendes Leal, *Pedro*, para a segunda parte da obra? Terá algum significado/sentido determinada personagem da obra *Lisboa em Camisa*, na escolha dos papéis, ter ficado com aquela específica personagem do drama *Pedro*? Haveria que pesquisar se terá havido confrontos verbais entre Gervásio Lobato e Mendes Leal (por jornal em carta aberta?) e se o epíteto de “patriarca do teatro português” (várias vezes utilizado por Gervásio Lobato na obra) era ou não jocoso e por quê.

Outras questões ainda prendem-se com situações mais formais e de trabalho editorial. Quantas edições foram feitas da obra? Quantos exemplares de cada vez? Como chegavam ao público leitor? Circulavam por Portugal ou cingiam-se ao mercado da capital? Houve alguma publicação/edição fora do país? Sabe-se também que o nome de Gervásio Lobato era conhecido pelo público brasileiro. Será que *Lisboa em Camisa* chegou ao Brasil?

Bibliografia

Bibliografia activa:

- LOBATO, Gervásio (1923). *Lisboa em Camisa*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 11ªed.
- LOBATO, Gervásio (1882, 1ªed?). *Lisboa em Camisa*. Lisboa: Empreza Litteraria de Lisboa [<http://archive.org/details/lisboaemcamisa00loba>, acedido em 30-11-2012]
- LOBATO, Gervásio (1922). *O Grande Circo*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 3ª ed.
- LOBATO, Gervásio (1918). *A Comedia do Theatro*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 3ª ed.
- LOBATO, Gervásio (1918). *A Primeira Confessada*. Lisboa: Portugália Editora, 2ªed.
- LOBATO, Gervásio (1878). *A Comedia de Lisboa*. Porto: Livraria Internacional.
- LOBATO, Gervásio (s/d.). *Os Mystérios do Porto*. vol. I-V. Porto: Empreza Litteraria e Typographica.
- LOBATO, Gervásio; VICTOR, Jayme (1886). *Os Invisíveis de Lisboa*. vol. I-VI. Lisboa: Empreza Horas Românticas.

Bibliografia passiva:

- ARISTÓTELES (2000). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 6ª ed.
- BRANCO, Fernando Castelo (1980). *Breve História da Olisipografia*. Amadora: ICP.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da (1996). *Lisboa: Espaços Teatrais Setecentistas*, Lisboa: Livros Horizonte.
- CASCÃO, Rui (2011). “Em casa: o quotidiano familiar”, *História da Vida Privada em Portugal – A Época Contemporânea*. dir. José Mattoso. coord. Irene Vaquinhas. Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores, pp.222-252.
- CHAGAS, Pinheiro (1878). “Prólogo”. Gervásio LOBATO. *A Comédia de Lisboa*. Porto: Livraria Internacional.

- CHAVES, Castelo Branco (1979). *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Amadora: ICP.
- Cinco autores, uma época: Raul Brandão, Gomes de Amorim, Teixeira de Queirós, Gervásio Lobato, Alberto Pimentel*. s/d. [1982] Lisboa: Promoclube.
- COELHO, Jacinto do Prado (1982). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: INCM, 2ª ed., vol.1.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983). *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Lisboa: INCM, 2ª ed., vol.2.
- Comunidades de Leitura – Cinco estudos de Sociologia da Cultura* (2009). Lisboa: Edições Colibri.
- COUTO, Dejanirah (2003). *História de Lisboa*. Alges: Gótica.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*, Lisboa: Editorial Verbo.
- DAWSON, S. W. (1970). *O drama e o dramático*, Lisboa: Lysia.
- Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1977). org. José Pedro Machado. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* (2001). Lisboa: Verbo.
- Dicionário de Literatura Portuguesa* (1996). org. dir. Álvaro Manuel Machado, Lisboa: Editorial Presença.
- Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española* (1927). Madrid: Real Academia Española.
- Dicionário do Romantismo Literário Português* (1997). org. Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Caminho.
- Exposição Comemorativa do 1º Centenário do Nascimento de Gervásio Lobato* (1950). Lisboa: Museu Rafael Bordalo Pinheiro.
- FERREIRA, Licínia Rodrigues (2011). *Júlio César Machado Cronista de Teatro: os folhetins d'A Revolução de Setembro e do Diário de Notícias*. Lisboa: FLUL, policopiado, Tese de Mestrado em Estudos de Teatro.
- FISHELOV, David (1990). Types of Character, Characteristics of Types. *Literary Character* org. John V. Knapp. Maryland: United Press of America, pp. 422-439.

- FOUCAULT, Michel (2000). O que é um autor? *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 4ªed., pp. 29-87.
- FRANÇA, José-Augusto (1981). *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. Amadora: ICP.
- FRANÇA, José-Augusto (1987). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora.
- FRANÇA, José-Augusto (2009). *Lisboa: História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FRIAS, César (1947). “Prefácio”. Gervásio LOBATO. *Lisboa em Camisa*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 13ªed.
- GODINHO, Vitorino Magalhães (1975). *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*. Lisboa: Arcádia, 2ªed.
- GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1948). “Gervásio Lobato”. *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*. org. João Gaspar Simões. Lisboa: Edições Ática, vol.II, pp.225-236.
- HODGART, Matthew (1969). *La Sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Jornais e Revistas Portugueses do Século XIX* (1998-2002). org. e coord. Gina Guedes Rafael, Manuela Santos. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Le personnage* (2003). org. Christine Montalbetti. Paris: GF Flammarion.
- LEAL, Joana Cunha (2000). “Suicídios Capitais. Constituição de um espaço heterópico na Lisboa de oitocentos”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Edições Colibri, nº13, pp.95-107.
- MADUREIRA, Nuno Luís (1992). *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- MARTINS, António Coimbra (1971). “Cafés”. *Dicionário de História de Portugal*. dir. Joel Serrão. Porto: Iniciativas Editoriais, vol. I, pp.427-430.
- MATOS, A. Campos (1998). *Diálogo com Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.
- Novo Dicionario Critico e Etymologico da Lingua Portuguesa* (1868). org. Francisco Solano Constancio. Paris: Angelo Francisco Casimiro.

- OLIVEIRA, Maria Luísa Rodrigues (1996). *Para uma construção do cómico em Lisboa em Camisa de Gervásio Lobato*. Lisboa: FCSH, policopiado, Tese de Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses.
- ORTIGÃO, Ramalho (2007). *As Farpas*. Amadora: Círculo de Leitores.
- PICCHIO, Luciana Stegnagno (1969). As Comédias de Eduardo Schwalbach e as Farsas de Gervásio Lobato. *História do Teatro Português*, Lisboa: Portugália Editora, pp.283-285.
- QUEIRÓS, Eça de (1966). *Prosas Esquecidas V*. ed. Alberto Machado da Rosa. Lisboa: Editorial Presença.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d.). *A ilustre Casa de Ramires*. Ed. Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- RAMOS, Rui (1988). “Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal Contemporâneo”. *Análise Social*, vol. XXIV (103-104), pp. 1067-1145).
- REBELLO, Luiz Francisco (1972). *História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- REBELLO, Luiz Francisco (1978). *O Teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Amadora: ICP.
- REBELLO, Luiz Francisco (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal 1. Da Regeneração à República*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- REIS, Jaime Batalha (s/d.). Introdução. Eça de Queirós. *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Edições do Brasil.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (1998). “A Regeneração e o seu significado”. *História de Portugal*. dir. José Mattoso. coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque. Lisboa: Editorial Estampa, vol.5, pp.101-107.
- ROCHA, André Crabée (1982). Teatro. Teatro Moderno. *Dicionário de Literatura*. dir. Jacinto do Prado Coelho. Porto: Livraria Figueirinhas, 3ª ed., vol.4, pp.1070-1073.
- ROSSA, Walter (1998). *Além da Baixa: Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista*. Lisboa: IPPAR.
- SALEMA, Álvaro (1989). Uma farsa oitocentista [crítica a “Lisboa em Camisa” de Gervásio Lobato]. *Revista Colóquio/Letras – Livros sobre a mesa*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, Maio, nº109, p.105.

- SARAIVA, António José (1981). *A Cultura em Portugal. Teoria e História*. Amadora: Livraria Bertrand, vol.1.
- SERRÃO, Joel (1978a). *Temas Oitocentistas I*, Lisboa: Livros Horizonte.
- SERRÃO, Joel (1978b). *Temas Oitocentistas II – Para a História de Portugal no Século Passado*, Lisboa: Livros Horizonte.
- SILVA, Susana Serpa (2011). “Sonhos e ideais de vida. Sonhos privados/sonhos globais”. *História da Vida Privada em Portugal – A Época Contemporânea*. dir. José Mattoso. coord. Irene Vaquinhas. Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores, pp.382-427.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1982). Lisboa. *Dicionário de Literatura*. dir. Jacinto do Prado Coelho. Porto: Livraria Figueirinhas, 3ª ed., vol.2, pp.551-557.
- VAQUINHAS, Irene Maria; CASCÃO, Rui (1998). Evolução da Sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa. *História de Portugal*. dir. José Mattoso. coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque. Lisboa: Editorial Estampa, vol.5, pp.379-392.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2003a). *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2003b). *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2005). *O Teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (1997). *Theory of Literature*. New York: Harcourt Brare Jovanovich Publishers, 3ªed.

Publicações electrónicas (ou acedidas electronicamente):

- ALVIM, Luíza (2008). Os jornais, o romance e o folhetim. 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, realizado de 13 a 16 de maio de 2008, organizado pela UFF em Niterói/RJ. <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>>
- BASTOS, António Sousa (1908). Gervásio Lobato. *Diccionario do Theatro Portuguez, Obra Profusamente Ilustrada*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, <<http://archive.org/stream/diccionariodothe00sousuoft#page/n0/mode/2up>>, consultado em 30-11-2012.

- CANDEIAS, Manuel Levy (2011). O retrato político de Gervásio Lobato. *Revista Desassossego*. São Paulo: USP, Dez., nº 6, pp. 16-24, <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/06/6edicao_ma_noel%20candeias_gervasiolobato.pdf>, consultado em 09-05-2012.
- FERRO, Manuel (s/d). *Narrativas Inconclusas: Lisboa na pena de folhetinistas de finais do séc. XIX (Fialho de Almeida e Gervásio Lobato)*, <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/15495>>, consultado em 30-08-2012.
- GENGEMBRE, Gerard. Du roman-feuilleton au roman de cape et d'épée. *Les Travaux du Lycée Collège Marcel Gambier*. <<http://www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm>>
- MIGUEL, Rute, s.v. "Personagem", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 30-11-2012.
- SILVA, A. Vieira da (1960). *Dispersos*. Lisboa: Câmara Municipal. <http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/GEO/Livro_do_mes/Vieira_da_Silva/Dispersos2/MON70P_3.pdf>

LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Justino Antunes.....	58
Figura 2 – Angélica Antunes.....	59
Figura 3 – Josefina Antunes.....	59
Figura 4 – Arnestozinho.....	60
Figura 5 – Alexandrina	60
Figura 6 – Moisés Antunes	61
Figura 7 – Palmira Martim.....	62
Figura 8 – Filipe Martim.....	62
Figura 9 – Conselheiro Torres.....	64
Figura 10 – Sabina Torres	65
Figura 11 – Dr. Fromigal	66
Figura 12 – Gil Galego	67
Figura 13 – Isidoro e Delfina Bastinho.....	68
Figura 14 – Leonarda da Purificação	68
Figura 15 – Justino Antunes e Filipe Martim	70
Figura 16 – Justino Antunes e Conselheiro Torres	71

LISTA DE QUADROS

Quadro nº. 1 – A Sociedade da Lisboa de Gervásio Lobato.....	73
Quadro nº. 2 – Dados de recenseamento da população portuguesa.....	86
Quadro nº. 3 – Número de galegos em Portugal em 1801	87

ANEXOS / APÊNDICES

Apêndice A – <i>Opera omnia</i> teatral (originais com e sem colaboração) de G.L	i
Apêndice B – <i>Opera omnia</i> novela (originais com e sem colaboração) de G.L.....	iv
Apêndice C – <i>Opera omnia</i> teatral (traduções com e sem colaboração) de G.L.....	v
Apêndice D – <i>Opera omnia</i> teatral (imitações com e sem colaboração) de G.L	xii
Apêndice E – Géneros literários e teatros de Lisboa em oitocentos, segundo três autores.....	xv
Apêndice F – Os folhetins em <i>O Progresso</i> : jornal do Partido Progressista, aquando da publicação de <i>Lisboa em Camisa</i> de Gervásio Lobato (1850-1895).....	xvi
Apêndice G – Os folhetins em <i>O figaro: diario portuguez e brasileiro</i> (dir. Augusto Loureiro), aquando da publicação de <i>Lisboa em Camisa</i> de Gervásio Lobato (1850-1895)	xix
Apêndice H – O folhetim <i>Lisboa em Camisa</i> de Gervásio Lobato (1850-1895) em <i>O Progresso</i> : jornal do Partido Progressista, com início e final de cada folhetim	xxv
Apêndice I – O folhetim <i>Lisboa em Camisa</i> de Gervásio Lobato (1850-1895) em <i>O figaro: diario portuguez e brasileiro</i> (dir. Augusto Loureiro), com início e final de cada folhetim....	xxvi
Apêndice J – Genealogia da Família Antunes	xxviii
Apêndice K – Quadros de personagens de algumas obras de Gervásio Lobato.....	xxix
Anexo nº. 1 – Taxas de alfabetização da sociedade portuguesa por distritos	xxxiii

ANEXOS

ANEXO Nº1

Taxas de alfabetização da sociedade portuguesa por distritos

Taxas de alfabetização masculina (homens com mais de 7 anos)									
[QUADRO N.º 1]									
Distritos	1878	1890	1900	1911	1920	1930	1940	1950	1960
Viana do Castelo.....	44,9	45,6	48,7	48,2	48,8	55,5	62,3	74,7	79,5
Braga.....	38,9	34,4	42,2	43,4	44,6	46,9	57,1	67,8	76,6
Porto (sem a cidade)	36,6	35,4	41,1	44,0	46,3	52,9	62,6	71,6	78,9
Aveiro	33,0	31,3	45,0	46,5	51,0	53,6	65,9	77,4	81,9
Coimbra	25,0	26,3	33,8	40,1	45,3	50,8	63,3	73,8	78,1
Vila Real.....	38,4	35,1	38,2	39,6	42,4	43,4	50,3	62,3	70,0
Bragança.....	26,3	26,3	28,7	30,1	32,3	36,3	48,9	60,7	68,5
Viseu	28,8	28,0	28,6	36,5	40,8	45,3	53,4	64,4	74,6
Guarda	27,7	26,7	30,2	34,4	37,4	41,6	53,5	64,1	69,5
Leiria	20,0	19,8	24,2	29,0	33,4	39,1	53,4	66,3	73,5
Santarém.....	21,3	21,5	27,9	31,4	35,2	47,2	52,3	65,1	71,0
Lisboa (sem a cidade)	15,6	20,1	24,3	28,1	31,0	43,1	62,5	63,9	74,4
Castelo Branco	20,3	19,1	24,4	27,8	28,2	31,6	44,1	58,3	66,9
Portalegre.....	19,2	21,6	24,4	25,5	29,7	41,3	44,2	55,3	64,5
Setúbal	19,6	24,6	26,8	28,2	30,6	43,8	45,8	59,8	72,1
Évora	21,6	22,6	24,0	27,3	29,8	36,4	45,8	56,5	65,3
Beja	19,4	19,0	21,3	22,7	25,2	28,1	35,4	45,4	58,0
Faro	18,5	17,4	20,5	21,5	26,6	31,8	44,6	54,1	63,8
Cidade de Lisboa	53,6	63,4	67,1	69,4	73,9	77,6	83,8	90,0	92,5
Cidade do Porto	59,2	64,7	63,8	68,9	72,1	77,5	80,9	90,7	93,1

Fonte: Recenseamentos Gerais da População para os anos indicados.
Nota — Em 1878, a taxa de alfabetização é calculada sobre a população maior de 6 anos.

Taxas de alfabetização feminina (mulheres com mais de 7 anos).									
[QUADRO N.º 2]									
Distritos	1878	1890	1900	1911	1920	1930	1940	1950	1960
Viana do Castelo.....	5,9	9,2	11,2	14,1	24,6	24,9	31,4	44,3	55,7
Braga.....	9,0	9,7	14,0	17,0	19,4	23,6	32,4	44,0	58,6
Porto (sem a cidade)	10,8	13,2	18,4	23,0	27,7	29,4	43,2	53,4	64,4
Aveiro	5,6	7,8	12,1	17,5	23,8	28,2	40,1	54,1	64,3
Coimbra	5,4	6,3	8,5	12,7	17,3	22,5	33,4	46,1	58,1
Vila Real.....	12,7	14,8	17,8	21,4	25,9	27,1	35,5	47,9	58,8
Bragança.....	8,5	6,3	11,3	14,5	18,1	22,7	34,3	47,7	60,5
Viseu	6,3	7,7	7,9	13,0	18,1	18,6	30,5	43,0	58,9
Guarda	5,6	8,6	10,1	14,8	20,2	24,1	36,9	49,6	59,3
Leiria	6,1	7,1	8,7	11,6	15,3	18,6	29,4	43,6	56,3
Santarém.....	10,4	10,7	14,9	16,6	19,9	23,1	40,4	46,4	56,0
Lisboa (sem a cidade)	12,7	16,1	22,7	27,8	30,8	36,7	57,5	59,3	67,2
Castelo Branco	5,9	6,3	8,8	11,3	13,6	16,1	25,5	39,7	54,7
Portalegre.....	12,2	14,9	15,5	17,4	20,8	21,8	32,5	42,3	56,3
Setúbal	19,8	25,6	26,4	27,1	27,8	29,6	38,7	50,7	62,4
Évora	15,2	16,6	17,4	20,1	23,0	26,8	36,5	46,7	58,6
Beja	10,6	12,5	13,4	15,7	19,4	21,5	28,6	38,8	53,8
Faro	15,7	14,0	18,9	21,2	25,3	30,0	42,0	51,3	62,4
Cidade de Lisboa	49,1	48,6	55,2	56,7	59,5	62,2	67,3	74,0	79,2
Cidade do Porto	34,6	36,5	40,7	45,1	50,4	53,8	59,8	71,7	77,2

Fontes: ver quadro n.º 1.
Nota — Ver quadro n.º 1.

(fonte: RAMOS, Rui (1988). “Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal Contemporâneo”. *Análise Social*, vol. XXIV (103-104), pp. 1067-1145)

APÊNDICE K

QUADRO Nº 10

QUADROS DE PERSONAGENS – ALGUMAS OBRAS DE GERVÁSIO LOBATO

A COMÉDIA DE LISBOA		LISBOA EM CAMISA		A COMÉDIA DO TEATRO		O GRANDE CIRCO	
Álvaro	Empregado na Companhia das Águas	Justino Antunes	2º oficial das obras públicas, comércio e indústria	Sabina	Actriz	Comendador Menezes	
Theodolinda		Angélica Antunes		Soares	Folhetinista do Gazeta da Península	Dr. Ximenes	Comissário da Polícia
José Torres	Empresário do Passeio Público	Moisés Antunes		Bentes	Empresário: teve uma fábrica de refinação de açúcar	Bibi (esposa do Comendador Menezes)	
Meninas Guerreiro		Josefina		Deodata Francisca	Ingénua do teatro	Carlos	
Flamiano Silvério Pimenta, pai das Meninas Pimenta		Arnestozinho (Ernesto)		Nina (3 filhos: Cristóvão, Adelaide e Augusto)	Ingénua do teatro	Sr. Pereira / Sr. Rodrigues	
Meninas Pimenta		Filipe Martim	Administrador do concelho	Phelisberta	Actriz	Cacilda	Mestra de piano
Mãe de Theodolinda		Palmira Martim		Leocadia Barreiros	Actriz	Amigo do Carlos	
Pai de Theodolinda		Conselheiro Torres	Conselheiro do ministério	Sanches	Ensaaiador	Onofre Provisório	Merceeiro

Vizinhas		Sabina Torres		Teixeirinha	Actriz	Gabriela / “varina” (mulher de Onofre)	
Thadeu José Seabra	Estanqueiro da esquina	Carmo Torres		Penoso	1º Galã	Sabino (marido de Cacilda)	Professor de Línguas mortas
Barbeiro	Barbeiro	Eduarda Torres		Gregório	2º Galã	Coronel Mazagão	
Engomadeira	Engomadeira	Clementina Torres		Seraphim (marido de Sabina)	Empresário	Esposa do Coronel Mazagão	
Tia de Theodolinda (madrinha de casamento)		Dr. Fromigal	Chefe de repartição	Engrácia	Criada de Seraphim e Sabina	D. Carmo (viúva Zedes, como era conhecida)	
Sr. Silva (padrinho de casamento)		Leonarda da Purificação	Parteira	Dr. Alardoal	Doutor, director de jornal	Conselheiro Júlio Recardães	Ministro das Obras Públicas
Afonso Henriques da Costa (primo do noivo)	Colaborador de jornais de 10 réis	Isidoro Bastinho	Recebedor da companhia de seguros	Fragiola	Actor	Elisa (“esposa” do Sr. Pereira)	
Criados do Sr. Mathias Ferrari	Empregados de balcão	Delfina Bastinho		Alvin	Dramaturgo	D. Rita (mãe de Gabriela)	
Cocheiro dos omnibus do Ezequiel	Cocheiro	Alexandrina	Criada dos Antunes	Eleutério	Bacalhoeiro, Juiz da Irmandade do Senhor dos Aflitos	Sr. Guedes (amigo íntimo de Carlos)	
Sr. Conselheiro		Engrácia	Criada dos Torres	Simão Galhardim	Empregado do comércio, dramaturgo	Luís Galhardo Peres	
Advogado		Gil (galego)	Aguadeiro	Barradas (amigo de Simão Galhardim: correspondente		Malaquias	Agente da Polícia

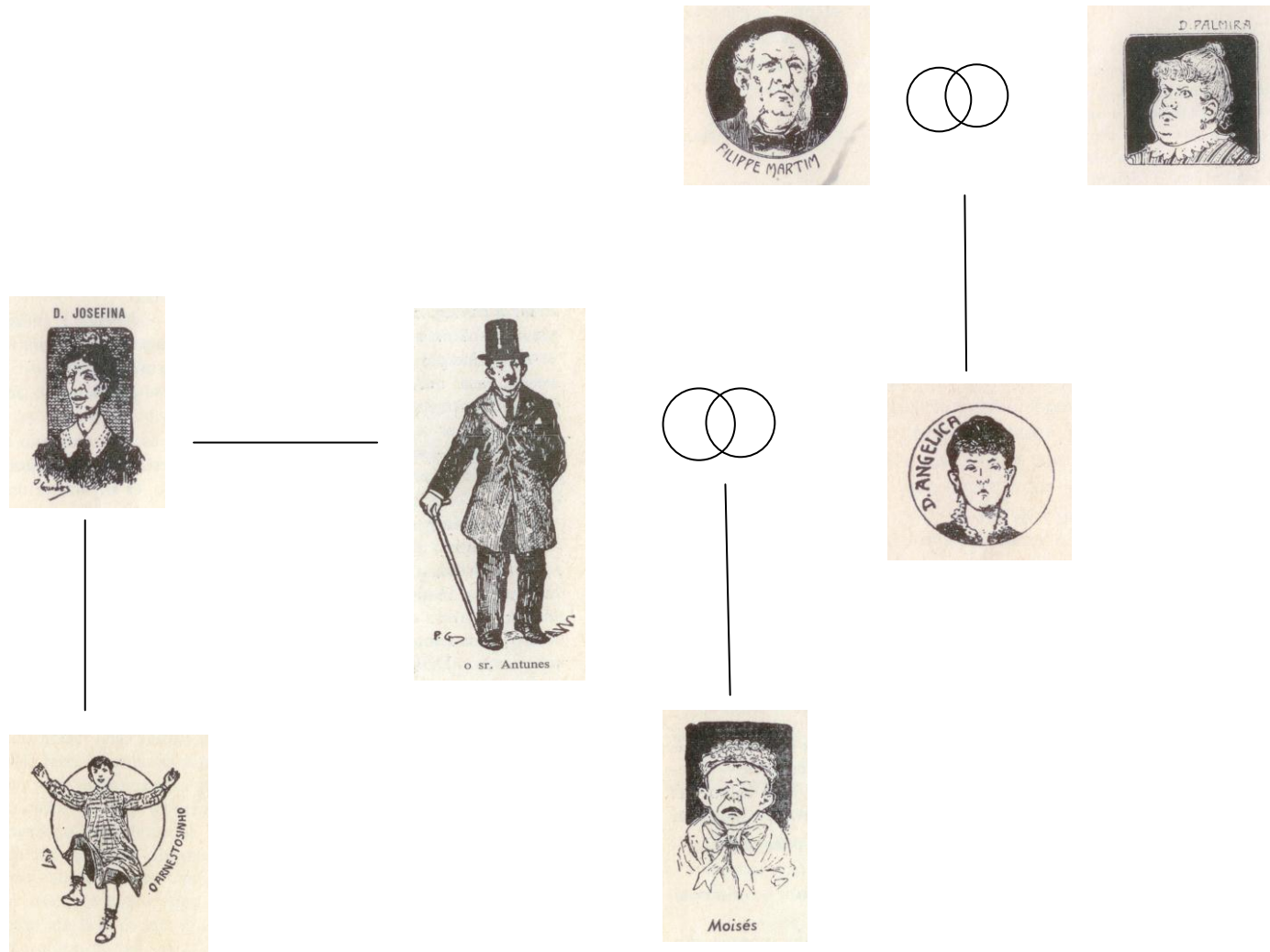
				das cartas)			
Comendador (tio de Álvaro)		Manuel (galego)	Empregado dos Martim	Cazimiro (cunhado do sr. Eleutério)	Deputado	Fortunato	Agente da Polícia (mais velho)
D. Achilles Forneirola		Sr. Gomes	2º oficial do ministério	Comendador Gonçalves		Thug	Ladrão (sub-chefe do grupo)
Bernardino	Empregado	José	Contínuo da repartição do Conselheiro Torres	Goes	Candidato a Juiz da Irmandade	Fosquinhas (companheiro de Thug)	
Homem da vaca	Empregado da roleta	Ministro		Miguéis	Candidato a Juiz da Irmandade	Tio Aleixo	Dono da Taberna da Rua S. João da Praça
Alferes		Tibúrcio		Sarah Bernhardt	Actriz francesa	Engrácia	Criada dos Menezes
Sr. Procópio Barata		Grupos: homens pedintes e mulheres curiosas		Clementina	Cabeleireira do Colyseu das Artes	Simplício	Médico
Esposa do Sr. Barata	Costureira	Cocheiros	Cocheiro	Manel	Marçano	Padre Mattos	
Conselheiro Gaspar				Rebellinho	Actor	Angélica (velha)	
Conselheiro Zacarias						Bento	Criado
Sr. Conde						Alberto Larim	Tabelião
Sr. Visconde						Moço do botequim	
“Dominus vobiscum”	Pregador/Padre					Cocheiro	
Avelino	Caixeiro da loja de panos de linho					Ventura (velho de barbas brancas)	

Viúva do Major Gaviões						Isménia (mulher morta)	
Comendador Raposo	2º oficial de secretaria					Juiz	
Eulália, esposa do Comendador Raposo						Médicos	
Quimquim, filho do Comendador Raposo						Polícias conhecidos apenas pelos seus números 93 e 218	
Polícia Civil						Ti'Ana (mulher de Manuel Canhoto)	
Clara	Cabeleireira					Manuel Canhoto	Contrabandista
Criadas						Eugénia	Criada de D. Rita e de Gabriela
Cozinheira						Criada	Criada do Sr. Pereira
Escrivão						Mogofores (sogro do Larim)	
Juiz						Concha	Contrabandista espanhola
						José dos Mortos	Cangalheiro

APÊNDICE J

Figura nº 1

Genealogia da Família Antunes



APÊNDICE E

Quadro nº5

Os géneros literários e os Teatros de Lisboa em oitocentos, segundo três autores

	Luís Francisco Rebello	Rui Casão	Ana de Vasconcelos
TEATROS	GÉNEROS LITERÁRIOS (por peças representadas em cada teatro)		
S. Carlos	Ópera	Teatro lírico	
D. Maria	Drama e alta comédia	“só tinha público assegurado se as peças faziam efeitos especiais, com esplêndidos guarda-roupas, com cavalos e camelos”	Drama
D. Amélia	Drama e alta comédia		
Ginásio	Farsa e baixa comédia		Comédia e farsas
Trindade	Opereta e revista	Tinha clientela própria	
Condes	Opereta e revista	Revista	Dramas, comédias, farsas
Avenida	Opereta e revista		
Príncipe Real	Melodrama	Óperas cómicas	
D. Fernando			Alta comédia, drama e <i>vaudeville</i>
Salitre ou Variedades			Ópera, tragédia, drama, comédia, farsa, mágica, vaudeville, variedades, bailado, música, ginástica, equilibrismo, malabarismo, ventriloquia, prestidigitação, fantoches e feras amestradas

APÊNDICE F

Quadro nº 6

Os folhetins em *O Progresso: jornal do Partido Progressista*,
aquando da publicação de *Lisboa em camisa* de Gervásio Lobato (1850-1895)

(11 Novembro de 1880 a 1 de Março de 1881)

dia	nº	folhetim	não se editou folhetim
11 Nov 1880, Qui	1145	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. Os desgostos do sr. Antunes</i> Gervásio Lobato	
12 Nov 1880	1146	Folhetim. <i>História dos amores d'um rouxinol e d'uma rosa</i> trad. Agnello Oscar (vinha já a ser editado)	
13 Nov 1880	1147	Folhetim. <i>História dos amores d'um rouxinol e d'uma rosa</i> trad. Agnello Oscar	
14 Nov 1880	1148	Folhetim. <i>História dos amores d'um rouxinol e d'uma rosa</i> trad. Agnello Oscar (conclusão)	
16 Nov 1880	1149		XXX
17 Nov 1880	1150		XXX
18 Nov 1880, Qui	1151	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A aurora da liberdade</i> Gervásio Lobato	
19 Nov 1880	1152		XXX
20 Nov 1880	1153		XXX
21 Nov 1880	1154		XXX
23 Nov 1880	1155	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i> (vinha já a ser editado)	
24 Nov 1880	1156	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
25 Nov 1880, Qui	1157	Folhetim. <i>Lisboa em camisa.</i> Gervásio Lobato	
26 Nov 1880	1158	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
27 Nov 1880	1159	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
28 Nov 1880	1160	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
30 Nov 1880	1161	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
1 Dez 1880	1162	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
2 Dez 1880, Qui	1163	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A vespera do grande dia.</i> Gervásio Lobato	
3 Dez 1880	1164	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
4 Dez 1880	1165		XXX
5 Dez 1880	1166	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
7 Dez 1880	1167	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
8 Dez 1880	1168	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
10 Dez 1880	1169	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
11 Dez 1880, Sáb	1170	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. O nome do padrinho</i> Gervásio Lobato	

12 Dez 1880	1171	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
14 Dez 1880	1172	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
15 Dez 1880	1173		XXX
16 Dez 1880, Qui	1174	Folhetim. Lisboa em camisa. Á ida para a igreja Gervásio Lobato	
17 Dez 1880	1175	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
18 Dez 1880	1176	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
19 Dez 1880	1177		XXX
21 Dez 1880	1178		XXX
22 Dez 1880	1179	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
23 Dez 1880, Qui	1180	Folhetim. Lisboa em camisa. O baptismo de Moysés Gervásio Lobato	
24 Dez 1880	1181	Folhetim. <i>A missa do gallo.</i> Agnello Oscar	
25 Dez 1880	1182	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
28 Dez 1880	1183	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
29 Dez 1880	1184	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
30 Dez 1880	1185		XXX
31 Dez 1880, Sx	1186	Folhetim. Lisboa em camisa. Antes do jantar Gervásio Lobato	
1 Jan 1881	1187		XXX
4 Jan 1881	1188	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
5 Jan 1881	1189		XXX
6 Jan 1881, Qui	1190	Folhetim. Lisboa em camisa. A vitella do baptisado Gervásio Lobato	
8 Jan 1881	1191	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
9 Jan 1881	1192	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
11 Jan 1881	1193		XXX
12 Jan 1881	1194	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
13 Jan 1881, Qui	1195	Folhetim. Lisboa em camisa. O fim do jantar Gervásio Lobato	
14 Jan 1881	1194	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
15 Jan 1881	1197		XXX
16 Jan 1881	1198	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
18 Jan 1881	1199		XXX
19 Jan 1881	1200		XXX
20 Jan 1881	1201	Folhetim. <i>Revista musical. Meyerbeer. Os seus tres estylos. “Roberto do diabo” e o seu desempenho em S. Carlos.</i> A. Duarte [António Duarte da Cruz Pinto]	
21 Jan 1881	1202	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
22 Jan 1881	1203	Folhetim. <i>D. João. (Um folhetim de Theophile Gautier).</i> Agnello Oscar	
25 Jan 1881	1204		XXX
26 Jan 1881, Qua	1205	Folhetim. Lisboa em camisa. A soirée do baptisado Gervásio Lobato	
27 Jan 1881	1206	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
28 Jan 1881	1207		XXX
29 Jan 1881	1208	Folhetim. <i>Revista musical. Bottesini e o contrabasso.</i> A. Duarte [António Duarte da Cruz Pinto]	
30 Jan 1881	1209		XXX

1 Fev 1881	1210		XXX
2 Fev 1881	1211	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
4 Fev 1881	1212		XXX
5 Fev 1881	1213		XXX
6 Fev 1881	1214		XXX
8 Fev 1881	1215		XXX
9 Fev 1881	1216	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
10 Fev 1881	1217	Folhetim. <i>Em que se trata de musica</i> (A Ant3nio Duarte da Cruz Pinto) Agnello Oscar	
11 Fev 1881	1218	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
12 Fev 1881	1219	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
13 Fev 1881, Dom	1220	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. O chap3u do dr. Fromigal</i> Gerv3sio Lobato	
15 Fev 1881	1221	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
16 Fev 1881	1222	Folhetim. <i>Notas de uma carteira.</i> Domin3 Azul	
17 Fev 1881	1223	Folhetim. <i>A rosa vermelha.</i> (À sra. Viscondessa d'Azarujinha) trad. Agnello Oscar	
18 Fev 1881	1224	Folhetim. <i>Revista musical. Considera33es sobre o Mephistopheles de Arrigo Boito – O Libretto – O Fausto de Gounod e o Mephistopheles – O cr3tico V. de D. – Argumento de Mephistopheles (sic) – Interpretes de opera – Vestuario e scenario</i> A. Duarte [Ant3nio Duarte da Cruz Pinto]	
19 Fev 1881	1225		XXX
20 Fev 1881	1226		XXX
22 Fev 1881	1227		XXX
23 Fev 1881	1228		XXX
24 Fev 1881	1229	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i>	
25 Fev 1881	1230	Folhetim. <i>Os p3s em Fran3a e os p3s em Hespanha. (Leitura para homens)</i> trad. Jo3o Violeta	
26 Fev 1881	1231	Folhetim. Luiz Noir. <i>A estalagem maldita.</i> (continuar3 a ser editado)	
27 Fev 1881	1232	Folhetim. <i>Mascaras.</i> Domin3 Azul	
1 Mar 1881, Ter	1233	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A soir3e masqu3e do conselheiro</i> Gerv3sio Lobato	

(fonte: *O Progresso: jornal do Partido Progressista*. Lisboa: 11-Nov.-1880 a 1-Mar.-1881. Colec333o consultada, BNP – J. 1820 G.)

APÊNDICE G

Quadro nº 7

**Os folhetins em *O Figaro: diario portuguez e brasileiro*
(dir. Augusto Loureiro),
aquando da publicação de *Lisboa em camisa* de Gervásio Lobato (1850-1895)
(5 de Fevereiro de 1882 a 28 de Maio 1882)**

dia	nº	folhetim	não se editou folhetim	observações
5 Fev 1882, Dom	33	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. O veado real.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
7 Fev 1882	34	Folhetim do — Figaro. <i>Encargos d'Alma.</i> Mosca (vinha já a ser editado)		
8 Fev 1882	35	Folhetim do — Figaro. <i>Encargos d'Alma.</i> Mosca		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
9 Fev 1882	36	Folhetim do — Figaro. <i>Encargos d'Alma.</i> Mosca		
10 Fev 1882	37	Folhetim do — Figaro. <i>Encargos d'Alma.</i> Mosca		
11 Fev 1882	38	Folhetim do — Figaro. <i>Encargos d'Alma.</i> Mosca		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
12 Fev 1882, Dom	39	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. I. A escolha da peça.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
14 Fev 1882	40		XXX	
15 Fev 1882	41	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
16 Fev 1882	42	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
17 Fev 1882	43	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
18 Fev 1882	44	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		

19 Fev 1882, Dom	45	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. A distribuição do Pedro.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
21 Fev 1882	46		XXX	
23 Fev 1882	47	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
24 Fev 1882	48	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
25 Fev 1882	49	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		Folhetim do — Figaro. <i>António Monteiro Rebello da Silva</i> [notícia biográfica, s/autor]
26 Fev 1882, Dom	50	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O primeiro ensaio.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
28 Fev 1882	51	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
1 Mar 1882	52	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
2 Mar 1882	53	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
3 Mar 1882	54		XXX	
4 Mar 1882	55	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
5 Mar 1882, Dom	56	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Ensaio do Pedro.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
7 Mar 1882	57	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
8 Mar 1882	58	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
9 Mar 1882	59	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
10 Mar 1882	60	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus.</i> Eugenio Chavette		

		trad. M. Pinheiro Chagas		
11 Mar 1882	61	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
12 Mar 1882, Dom	62	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Uma scena inesperada.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
14 Mar 1882	63	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
15 Mar 1882	64	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
16 Mar 1882	65	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
17 Mar 1882	66	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
18 Mar 1882	67	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
19 Mar 1882, Dom	68	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Uma nova actriz – o ensaio geral.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
21 Mar 1882	69	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
22 Mar 1882	70	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
23 Mar 1882	71	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
24 Mar 1882	72	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
25 Mar 1882, Sab	73	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Dos efeitos do drama “O Pedro” nas secretarias d’estado e em casa do Justino.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
28 Mar 1882	74	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette		

		trad. M. Pinheiro Chagas		
29 Mar 1882	75	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
30 Mar 1882	76	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
31 Mar 1882	77	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
1 Abr 1882	78	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
2 Abr 1882	79	Folhetim do — Figaro. <i>Contos a correr. A morte do visconde</i> . Asmodeu		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
4 Abr 1882	80	Folhetim do — Figaro. <i>Contos a correr. O casamento da Emilinhas</i> . Asmodeu		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
5 Abr 1882	81		XXX	
6 Abr 1882	82		XXX	Quaresma.
9 Abr 1882, Dom	83	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O ensaio geral</i>. Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
11 Abr 1882	84	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas.		
12 Abr 1882	85	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
13 Abr 1882	86	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
14 Abr 1882	87	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
15 Abr 1882	88		XXX	
16 Abr 1882	89		XXX	
18 Abr 1882, Ter	90	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O começo da grande noite</i>. Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
19 Abr 1882	91		XXX	
20 Abr 1882	92		XXX	
21 Abr 1882	93		XXX	
22 Abr 1882	94		XXX	

23 Abr 1882	95	Folhetim do — Figaro. <i>O morgado d'Ayala</i> . Soares Romeu Júnior		
25 Abr 1882	96	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas Folhetim do — Figaro. <i>O morgado d'Ayala</i> . Soares Romeu Júnior		
26 Abr 1882	97	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
27 Abr 1882	98	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas Folhetim do — Figaro. <i>O morgado d'Ayala</i> . Soares Romeu Júnior		
28 Abr 1882	99			Folhetim do — Figaro. <i>De Lisboa</i> . Júlio César Machado [notícia, sob o título de Folhetim]
29 Abr 1882	100	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
30 Abr 1882	101		XXX	
2 Maio 1882	102	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas	XXX	
3 Maio 1882	103		XXX	
4 Maio 1882	104		XXX	
5 Maio 1882	105			Folhetim do — Figaro. <i>Os Arabes</i> . Theophilo Braga [notícia histórica, sob o título de Folhetim]
6 Maio 1882	106	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
7 Maio 1882, Dom	107	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Continuação da grande noite.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
8 Maio 1882	108		XXX	
10 Maio 1882	109	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
11 Maio 1882	110	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		

12 Maio 1882	111	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
13 Maio 1882	112	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
14 Maio 1882, Dom	113	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O final da grande noite.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
16 Maio 1882	114	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
17 Maio 1882	115			Folhetim do — Figaro. <i>Eclipse total do Sol</i> . Abrahão [notícia astronómica, sob o título de Folhetim]
18 Maio 1882	116		XXX	
20 Maio 1882	117		XXX	
21 Maio 1882	118		XXX	
23 Maio 1882	119	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
24 Maio 1882	120	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
25 Maio 1882	121	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
26 Maio 1882	122		XXX	
27 Maio 1882	123	Folhetim do — Figaro. <i>O conde Omnibus</i> . Eugenio Chavette trad. M. Pinheiro Chagas		
28 Maio 1882, Dom	124	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O epílogo da recita particular.</i> Gervásio Lobato		Com título e início na primeira página do periódico e continuação no terço inferior da página seguinte.
30 Maio 1882	125			Folhetim do — Figaro. <i>Cartas Portuguezas</i> . Ramalho Ortigão [notícia, sob o título de Folhetim]

(fonte: *O Figaro: diario portuguez e brasileiro*. dir. Augusto Loureiro. Lisboa: 5-Fev.-1882 a 28-Mai.-1882. Colecção consultada, BNP – J. 828 G.)

APÊNDICE H

Quadro nº 8

O folhetim *Lisboa em Camisa* de Gervásio Lobato (1850-1895)
em *O Progresso: jornal do Partido Progressista*,
com início e final de cada folhetim

dia	nº	folhetim
11 Nov 1880, Qui	1145	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. Os desgostos do sr. Antunes</i> O sr. Justino Antunes ... na pessoa de minha cunhada
18 Nov 1880, Qui	1151	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A aurora da liberdade</i> Gervásio Lobato No dia 23 de Julho o sr. ... série de onze espirros
25 Nov 1880, Qui	1157	Folhetim. <i>Lisboa em camisa.</i> Gervásio Lobato A D. Josephina não descança ... o padrinho seria o conselheiro Torres
2 Dez 1880, Qui	1163	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A vespera do grande dia</i> Gervásio Lobato
11 Dez 1880, Sáb	1170	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. O nome do padrinho</i> Gervásio Lobato Chegou o dia do baptisado ... E foi-se até á igreja.
16 Dez 1880, Qui	1174	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. Á ida para a igreja</i> Gervásio Lobato Ao meio dia em ponto ... seguiu para a igreja.
23 Dez 1880, Qui	1180	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. O baptismo de Moysés</i> Gervásio Lobato Chegaram à igreja ... custou-me dez tozões.
31 Dez 1880, Sx	1186	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. Antes do jantar</i> Gervásio Lobato Eram tres horas quando ... E foram todos para a meza.
6 Jan 1881, Qui	1190	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A vitella do baptisado</i> Gervásio Lobato A meza de jantar tinha um aspecto ... porque o Gil o apanhára no panno da casa!
13 Jan 1881, Qui	1195	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. O fim do jantar</i> Gervásio Lobato O jantar do baptisado estava enguiçado ... – Aos quinze annos ...
26 Jan 1881, Qua	1205	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A soirée do baptisado</i> Gervásio Lobato O sr. Justino Antunes estava fulo ... menos 6\$500 réis para fechar a noite!
13 Fev 1881, Dom	1220	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. O chapau do dr. Fromigal</i> Gervásio Lobato Tinham-se passado quinze dias ... em guarda com o chapéu do Justino.
1 Mar 1881, Ter	1233	Folhetim. <i>Lisboa em camisa. A soirée masquée do conselheiro</i> Gervásio Lobato Os annos do conselheiro Torres eram ... – Idade de Christo! gracejava o rei mouro ...

(fonte: *O Progresso: jornal do Partido Progressista*. Lisboa: 11-Nov.-1880 a 1-Mar.-1881. Colecção consultada, BNP – J. 1820 G.)

APÊNDICE I

Quadro nº 9

O folhetim *Lisboa em Camisa* de Gervásio Lobato (1850-1895)
em *O Figaro: diario portuguez e brasileiro* (dir. Augusto Loureiro), com início e final de
cada folhetim

dia	nº	folhetim
5 Fev 1882, Dom	33	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. O veado real.</i> Gervásio Lobato O conselheiro Torres, depois ... passam de veado real!
12 Fev 1882, Dom	39	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. I. A escolha da peça.</i> Gervásio Lobato As meninas Torres ... Dois dias no Campo Grande.
19 Fev 1882, Dom	45	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. A destribuição do Pedro.</i> Gervásio Lobato Á noite reuniu-se tudo ... para a noite immediata.
26 Fev 1882, Dom	50	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O primeiro ensaio.</i> Gervásio Lobato No noite immediata ... ás voltas a elles!
5 Mar 1882, Dom	56	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Ensaio do Pedro.</i> Gervásio Lobato — Vamos meus senhores ... duas pistolas nunca!
12 Mar 1882, Dom	62	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Uma scena inesperada.</i> Gervásio Lobato Corria tudo muito bem ... depois do Pedro fallaremos.
19 Mar 1882, Dom	68	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Uma nova actriz – o ensaio geral.</i> Gervásio Lobato A commoção produzida ... Bismark portuguez.
25 Mar 1882, Sab	73	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Dos effeitos do drama “O Pedro” nas secretarias d’estado e em casa do Justino.</i> Gervásio Lobato Se aquillo durasse mais ... é o que mais bem sabe!
9 Abr 1882, Dom	83	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O ensaio geral.</i> Gervásio Lobato Estava tudo a postos ... acabou o ensaio geral do Pedro.
18 Abr 1882, Ter	90	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O começo da grande noite.</i> Gervásio Lobato — Alfim! Exclamou o conselheiro Torres ... aqui venho com a cadeira!
7 Maio 1882, Dom	107	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. Continuação da grande noite.</i> Gervásio Lobato Depois de largas e complicadas ... O duque de Aveiro não é histórico!
14 Maio 1882, Dom	113	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O final da grande noite.</i> Gervásio Lobato Suspensa a representação ... a prova sou eu!

28 Maio 1882, Dom	124	Folhetim do — Figaro. <i>Lisboa em camisa. A recita particular. O epílogo da recita particular.</i> Gervásio Lobato O conselheiro Torres dirigiu-se para o tribunal ... nos 60 dias úteis mais proximos.
----------------------	-----	---

(fonte: *O Figaro: diario portuguez e brasileiro*. dir. Augusto Loureiro. Lisboa: 5-Fev.-1882 a 28-Mai.-1882. Colecção consultada, BNP – J. 828 G.)

APÊNDICE A

Quadro nº1

Opera omnia teatral (originais com e sem colaboração) – Gervásio Lobato

Ano	Título	Colaboração	Género/Classificação	Representação	Observações
1873	Debaixo da Máscara		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 14 de Abril	Representada em benefício da actriz Maria Adelaide.
	Scenas trágicas da vida duma família		monólogo de imitações	1ª vez no Teatro do Ginásio	
1878	Grotescos		comédia em um acto	1ª vez no Teatro D. Maria	Representada em benefício do actor Vale. Desta peça foi tirado o romance <i>A primeira confessada</i> , publicado em folhetins no Jornal da Noite e depois publicado em volume pela Empreza das Horas Românticas.
	A Condessa Heloísa		comédia original em um acto	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes em 19 de Abril	Em livro foi publicado em 1892 pela Empreza Litteraria de Lisboa.
1879	Medicina de Balzac		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 12 de Fevereiro	Representada em benefício do actor Augusto de Melo.
	Diz-se		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 6 de Dezembro	Representada em benefício da actriz Beatriz.
	Manas Felgueiras	Jaime Batalha Reis	comédia em dois actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 27 de Março	
	A gigante Golias	Jaime Batalha Reis e Eça Leal	drama em cinco actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 3 de Maio	
	Maria da Fonte	Jaime Batalha Reis e Eça Leal. Música de	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 3 de Maio	

		Augusto Machado			
1882	A Burguesa		comédia em um acto	1ª vez no Teatro da Trindade em 2 de Janeiro	
1884	Sua Excelência		comédia em três actos	Teatro do Ginásio em várias épocas	Representada pela 1ª vez nesse mesmo teatro em benefício da actriz Maria Carolina Pereira em 7 de Maio.
1885	O seguro de vida		comédia em dois actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 5 de Dezembro	
1888	As Médicas	Fernando Caldeira	comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 27 de Abril e ainda no Teatro D. Maria II	
1890	O Comissário de Polícia		comédia original em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 28 de Março de 1890 e anos seguintes; reprise na Rua dos Condes	Representada em benefício do actor Vale, nesse dia 28 de Março.
1891	Em boa hora o diga		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 29 de Abril de 1891 e anos seguintes	Representada em benefício do actor Vale, nesse dia 29 de Abril.
	Zé Palonço	D. João da Câmara e Henrique Lopes de Mendonça	farsa em um acto	Uma única vez no Teatro da Rua dos Condes em benefício das Creches de Santa Eulália	Informação de que terá também sido representada no Teatro D. Maria II em 1891.
	O Burro do Senhor Alcaide	D. João da Câmara. Música de Ciríaco de Cardoso	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro Avenida em 14 de Agosto; reprises no mesmo teatro, Teatro da Trindade, Rua dos Condes e Avenida	
	O Valete de Copas	D. João da Câmara. Música de Ciríaco de Cardoso	mágica em três actos e doze quadros	1ª vez no Teatro Avenida em 23 de Abril	
	O Solar dos Barrigas	D. João da Câmara. Música de Ciríaco de Cardoso	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes em 4 de Setembro; reprises no mesmo teatro, Ginásio, D. Amélia e Avenida	
	Os Anos da Menina	D. João da Câmara. Música de Freitas Gazul	ópera cómica em um acto	1ª vez no Teatro da Trindade em 10 de Junho	Representada em benefício da actriz Cândida Palácio nesse dia 10 de Junho

1892	Cocó, Reineta e Facada	D. João da Câmara. Música de Ciríaco de Cardoso	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes	
	O Ensaio da Festa		farsa em um acto	Uma única vez no Teatro de S. Carlos	Récita promovida pelos estudantes da Escola Politécnica em benefício dos Náufragos do Norte desempenhada pelos estudantes.
	As noivas do Eneas		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 20 de Maio e depois em várias épocas	Representada em benefício da actriz Bárbara nesse dia 20 de Maio
	O Festim de Baltasar		farsa original em um acto	Primeira e única vez, em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, em 1 de Junho de 1892	Representada em benefício da Associação Industrial protegida pela Rainha D. Amélia e Duquesa de Palmela.
	O Tio Rufino		farsa em um acto	1ª vez pelos estudantes dos cursos superiores em S. Carlos	Reposta no Teatro do Ginásio a pedido de Pinheiro Chagas em benefício da viúva de Sousa Neves.
1894	O Capitão Lobishomem		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 30 de Março	Representada em benefício do actor Silva Pereira nesse dia 30 de Março.
	O Testamento da Velha	D. João da Câmara. Música de Ciríaco de Cardoso	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 12 de Agosto	

APÊNDICE B

Quadro nº 2

Opera omnia novela (originais com e sem colaboração) – Gervásio Lobato

Ano	Título	Colaboração	Observações
1878	A Comédia de Lisboa		
1881	A Primeira Confessada		2ª edição 1918, Rio de Janeiro: Portugália
1886-1887	Os Invisíveis de Lisboa	Jayme Victor	Romance em 6 volumes.
1890-1891	Os Mysterios do Porto	Jayme Victor	Romance em 5 volumes.
	A Comédia do Teatro		3ª edição 1918, Lisboa: Parceria António Maria Pereira
1893	O Grande Circo		3ª edição 1922, Lisboa: Parceria António Maria Pereira

APÊNDICE C

Quadro nº 3

Opera omnia teatral (traduções com e sem colaboração) – Gervásio Lobato

Ano	Título	Colaboração	Género/Classificação	Representação	Observações
?	Proezas de D. Quixote	Pedro Vidoeira	vaudeville em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	
1871	No Campo (de A. Belot)		comédia em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio	Para estreia da actriz Margarida.
	Opinião pública (de E. Augier)		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	Em benefício da actriz Margarida do Nascimento.
	Três chapéus		comédia em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade	Esta mesma tradução voltou à cena no Teatro do Ginásio com o título «O dia de Reis» em 6 de Novembro em benefício de Leopoldo de Carvalho.
1878	Gentil Dumois (versos de Pinheiro Chagas)		ópera cómica em um acto	1ª vez no Teatro da Trindade em 1 de Outubro	
1879	Lord Canalha	Salvador Marques	drama em cinco actos	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes em 25 de Outubro	
1880	Os escândalos de ontem		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 6 de Março	
	Armário das Aflições		comédia em três actos	1ª vez no Teatro dos Recreios em 1 de Agosto	
	Casamento Ricos		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 20 de Novembro	
	Signo de Salomão	Salvador Marques	drama fantástico em	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes	

			cinco actos	em 14 de Fevereiro	
	O grande Casimiro	Pinheiro Chagas	opereta em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 21 de Fevereiro	
	Parentes e trastes velhos	Pinheiro Chagas	comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 24 de Abril	
	O Filho de Coralía	Pinheiro Chagas	drama em quatro actos	1ª vez no Teatro D. Maria em 29 de Maio	
1881	Susana		comédia em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio em 2 de Abril	
	Para um soto um descosido		opereta em um acto	1ª vez no Teatro do Príncipe Real em 9 de Julho	
	João Baudoy		drama em quatro actos	1ª vez no Teatro D. Maria II em 8 de Outubro	
	A sociedade onde a gente se aborrece		comédia em três actos	1ª vez no Teatro D. Maria em 15 de Dezembro; reprises no mesmo teatro e no D. Amélia	Em benefício de João Rosa nesse dia 15 de Dezembro.
	Deve-se dizer?		comédia em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 11 de Maio; reprise no Teatro do Ginásio com o título <i>Não se deve dizer</i> em 5 de Outubro de 1889	
1882	Viagem à Itália	Alexandrina do Carmo	comédia em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 2 de Janeiro	
	A mulher do papá	actor Leoni	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 27 de Novembro	
1883	Rua da Paz 115		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 5 de Janeiro	
	A Casamenteira		comédia em dois actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 5 de Janeiro	
	Macaco Azul		comédia em três actos	1ª vez em 28 de Março	
	Três dias bem		comédia em quatro	1ª vez no Teatro do Ginásio em 14 de	

	passados		actos	Outubro	
	Blackson Pai e Filha		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro dos Recreios em 23 de Outubro	
	A Idade Ingrata	Jaime Segulier	comédia em três actos	1ª vez no Teatro D. Maria II em 10 de Janeiro	
	Pesca milagrosa	Maximiliano de Azevedo	comédia em dois actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 24 de Outubro	
1884	Um marido experiente (tradução do espanhol)		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 1 de Fevereiro	
	Cabeça de Vento		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 22 de Fevereiro	
	Lulu		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 5 de Dezembro	
	Joana que chora, Joana que ri		drama em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 19 de Dezembro	
	Niniche	António Meneses	vaudeville em três actos	1ª vez no Teatro dos Recreios em 11 de Janeiro	Representado por Lucinda Simões.
1885	O marido da debutante		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 31 de Janeiro	
	A Radiante		comédia em três actos	1ª vez no Teatro D. Maria em 10 de Fevereiro	
	O Romance de Paulo de Kock		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 28 de Maio	
	A sociedade onde a gente se diverte		comédia em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio em 28 de Maio	
	O Director Geral		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 3 de Outubro	Esta peça tinha já sido traduzida em colaboração com Maximiliano D'Azevedo e representada

					uma única vez no Teatro da Rua dos Condes com o título <i>Entre a noiva e o ministro</i> .
	Naná	Maximiliano de Azevedo	drama em cinco actos	1ª vez no Teatro do Príncipe Real em 9 de Dezembro	
1886	Sérgio Panine		drama em cinco actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 24 de Abril	
	O coupé 117		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 16 de Novembro	
	A vida infernal	Salvador Marques	drama em cinco actos	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes em 30 de Janeiro	
1887	O Bígamo		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 16 de Fevereiro	
	Três mulheres para um marido		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 29 de Setembro	
	Mam'zelle Nitouche	Urbano de Castro	vaudeville em quatro actos	1ª vez no Teatro dos Recreios em 12 de Fevereiro; reprise no Trindade em 1887 com música de Hervé; reprises em quase todos os teatros	
	Lili	Urbano de Castro	ópera cómica em três actos	1ª vez na noite de 30 de Abril	
	Rei d'Ouros	Urbano de Castro	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 3 de Junho	
	O Deputado de Bombignac		comédia em três actos	1ª vez no Teatro D. Maria II em 10 de Fevereiro	
	Dr. Jojó		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 28 de Setembro	
	Alfaiate de Senhoras		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 3 de Novembro	

1888	Durand & Durand		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 24 de Novembro	
	O Comboio de Recreio		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 9 de Novembro	
	A Borboleta		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 15 de Dezembro	
	A Cossaca	Eça Leal	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 7 de Março	
	Recordações da Mocidade	Maximiliano de Azevedo	comédia em quatro actos	1ª vez nas Ilhas pela Companhia do actor Taveira	
1889	Segunda Mocidade		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 10 de Janeiro	
	Cocard e Bicoquet		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 22 de Abril	
	Férias do casamento		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 23 de Abril	
	Patifa da Primavera		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 5 de Novembro	
	Ortografia	Acácio Antunes	opereta em um acto e três quadros	1ª vez no Teatro da Trindade em 20 de Abril	
	A Doutora	Machado Correia	vaudeville em três actos	1ª vez no Teatro da Rua dos Condes em 27 de Novembro	
1890	As mulheres carraças		comédia em cinco actos	1ª vez em 3 de Janeiro	
	No dia do casamento		comédia em três actos	1ª vez em 31 de Janeiro	
	Kikirikokambo		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 18 de Dezembro	
	A Tábua de Salvação		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 15 de Outubro	
	Condecorado	Maximiliano de	comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 7 de	

		Azevedo		Novembro	
	Colégio de Meninas	Acácio Antunes	ópera cómica em quatro actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 11 de Abril	
	Miss Helyett	Eça Leal	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 5 de Dezembro	
1891	Meus Avós		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 7 de Outubro	
	A Vítima		comédia em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio em Outubro	
	Louras e Trigueiras		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 30 de Outubro	
	O outro fim		comédia em um acto	1ª vez no Teatro D. Maria II	
	Três portas e três chaves		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	
	Fernando e Felizardo		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	
	A chave do Paraíso		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	
1892	O prémio de virtude		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 30 de Janeiro	
	O tio Celestino	Eça Leal	ópera cómica em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 20 de Abril	
1893	O primeiro marido da França (de A. Valebré)		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 24 de Outubro	
	O Klephta		comédia em um acto	1ª vez no Teatro D. Maria II	
	O casamento de Olimpia	D. João da Câmara	comédia em três actos	1ª vez no Teatro D. Maria II em 15 de Dezembro	
	Os 28 dias de Clarinha (de H. Raymond e A. Mars)	Acácio Antunes	ópera cómica em quatro actos	1ª vez no Teatro do Príncipe Real do Porto e em Lisboa no Teatro da Trindade; reprises no mesmo teatro,	

				no Príncipe Real, Real Coliseu e Avenida	
1894	Barnabé		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	
	A Senhora Mongodin		comédia em três actos		
	O Mestre d'Armas	D. João da Câmara	drama em cinco actos e sete quadros	1ª vez no Teatro do Príncipe Real do Porto	

APÊNDICE D

Quadro nº 4

Opera omnia teatral (imitações com e sem colaboração) – Gervásio Lobato

Ano	Título	Colaboração	Género/Classificação	Representação	Observações
?	Como se conquista um marido		comédia em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio	
	A mulher do pasteleiro	Acácio Antunes	opereta em três actos	Theatro Avenida (Lisboa), Theatro do Príncipe Real (Porto) e diversos teatros do Brasil	
	Uma sessão de hipnotismo (de Grenet Daucourt)		comédia em um acto		
1872	O rapto de um noivo	Maximiliano de Azevedo	entre-acto para 2 homens	Uma única noite no Teatro D. Maria II em 8 de Maio	Interpretado pelos actores Vale e Silva Pereira e mais tarde representado por estes artistas no Brasil em benefício do actor Silveira nesse dia 8 de Maio.
	O crescente da vizinha		farsa em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio	«couplet» final de Gomes Leal
1878	O amigo dos diabos		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 12 de Outubro	
	Almas do outro mundo		comédia em dois actos	1ª vez no Teatro da Trindade; várias reprises no mesmo teatro	

	O Túnel		comédia em dois actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 15 de Outubro	
1879	Máscara verde	Salvador Marques	comédia em dois actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 7 de Março	
	A família Mongrol	Maximiliano de Azevedo	comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio	
1881	A voz do Sangue		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 15 de Outubro	
	A escovadela		comédia em um acto	1ª vez no Teatro do Ginásio em 13 de Dezembro	Sob o pseudónimo J. Costa.
1882	O dinheiro do anão		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 14 de Janeiro	
	O marido no campo		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 4 de Novembro	
	Romão & C ^a .	Acácio Antunes	zarzuela em dois actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 15 de Fevereiro	
1883	Os cabelos de minha mulher		comédia em um acto	1ª vez no Teatro Príncipe Real em 15 de Dezembro	
1884	Cerco ao Tio		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 14 de Novembro	
1885	O casamento de menina Pimenta		comédia em três actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 5 de Dezembro	
1887	Vida Nova		comédia em um acto	1ª vez no Teatro dos Recreios em 26 de Março	
	O homem da bomba	Mendonça e Costa	vaudeville em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 23 de Novembro e anos seguintes; reprise no Teatro Avenida em 1905	
1888	Velho rico de Celorico	Acácio Antunes	opereta em três actos	1ª vez no Teatro Avenida em 16 de Junho	

1889	A água das Caldas		comédia em três actos	1ª vez no Teatro da Trindade em 27 de Fevereiro	
	Os alfacinhas na Província		comédia em quatro actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 18 de Maio	
1890	Marcos, Marques Malaquias (conservas alimentícias)	Acácio Antunes	opereta em cinco actos	1ª vez no Teatro do Príncipe Real em 9 de Agosto	
1891	Um solo de flauta		monólogo	Teatro da Rua dos Condes em 10 de Abril e no Teatro D. Maria II em Junho	Representado pelo actor Silva Pereira no Teatro da Rua dos Condes em 10 de Abril – récita em benefício das Creches e no Teatro D. Maria II, numa récita em Junho do mesmo ano.
1893	Os grilos		comédia em quatro actos	Teatro do Ginásio	
1894	A roça do Valentim		comédia em 3 actos	1ª vez no Teatro do Ginásio em 6 de Novembro	